

أضواء على المسرح الإنجليزي

د. نهاد صليحة



Bibliotheca Alexandrina



0109082

أضواء على المسرح الانجليزى

تأليف : د. نهاد صليحة



المكتبة المصرية العامة والكتب

الإفراج الفني: ماهر الشامي

الفهرس

الموضوع	الصفحة
تصدير	٧
● الباب الأول : عصر شكسبير	٩
١ - الكوميديا الرومانسية قبل شكسبير	١١
[ظهور الحبكة الثائرة - تأثير تراث الأدب الكلاسيكي - دخول مفهوم الحب الرومانسي إلى الكوميديا على أيدي جون ليل - جورج بيل وانتظام الفلكلور في شكل درامي - تأصيل الحبكة الثائرة في الكوميديا الرومانسية عند روبرت جرين .]	
٢ - الواقعية في المسرح الإليزابيثي وكوميديا المدينة	٢١
[الواقعية والمسرح - كوميديا المدينة - ميدلتون ومسرحية « إنه عالم مجنون يأسدة »]	
٣ - « أجازة الإسكافي » والواقعية الرومانسية	٣٧
[تعريف الواقعية الرومانسية - تطبيق على مسرحية « أجازة الاسكافي » للمؤلف توماس ديكر - عنصر « البرلسك »]	
٤ - « فارس يد الهاون » والمسرح المسرح	٤٧
[تعريف المسرح - تطبيق على مسرحية « فارس يد الهاون » للمؤلف فرنسيس بومونت .]	
٥ - الواقعية والتراجييديا في المسرح الإليزابيثي	٥٥
[التراجييديا العائلية وتمثيلها - تطبيق على مسرحية « امرأة قتلتها الرحمة » للمؤلف توماس هيود .]	
٦ - « الملك لير » بين التراجييديا والعبث والسياسة	٦٥
[مفهوم التراجييديا - تحليل لمسرحية « الملك لير » - تحويل المسرحية إلى ميلودراما على أيدي ناحوم تيت .]	

٧ - تراجميديا الانتقام : هاملت والحلل وجنون العالم ٧٩

[سر شعبية مسرحية هاملت - تعريف تراجميديا الانتقام - هاملت وتراجميديا الانتقام
بنية المسرحية - مقولة الحلل .]

٨ - التاريخ يدخل الى المسرح ١١٩

[مزج التاريخ والأسطورة الشعبية - المسرحية التاريخية العرفية - مسرحيات البطل التاريخي -
مسرحيات البطل الشعبي .]

١٢٧ ● الباب الثاني : من شكسبير الى بايرون

١ - الدراما البطولية ١٢٩

[خلفية تاريخية - أوجه الاختلاف بين مسرح عصر عودة الملكية والمسرح الإليزابيثي
في النظرية الدرامية والنقدية ، ومنهج التمثيل ، والسينوغرافيا ، وطبيعة جمهور المسرح .]

٢ - « أنطونيوكليوباترة » بين درايدن وشكسبير ١٣٩

[وجهات النظر النقدية - مقارنة تحليلية بين المسرحيتين .]

٣ - كوميديا المسيلوك : البداية والنهاية ١٤٧

[نشأة ونشأة نصها - وصولها إلى ذروتها على أيدي آخر كتابها وليام كونجرريف -
تحليل مسرحيته الحب في مقابل الحب وحال الدنيا .]

٤ - كوميديا الأخلاق والعواطف ١٦٣

[العوامل التي أدت إلى ظهورها - ملامحها الفكرية والفنية .]

٥ - شريدان وجولدسميث : الثورة على كوميديا الأخلاق والعواطف ١٧٥

[الخلاف النقدي حول الكاتبين - تراث كوميديا السلوك واختلافه عن تراث الكوميديا الإليزابيثية
من خلال مقارنة المسرحية الصريح المفاخر للمؤلف ويتشرلي بمسرحية الثعلب للمؤلف الإليزابيثي
بن جونسون - تراث كوميديا الأخلاق والعواطف والترايب من كوميديا السلوك -
نمط الرأية والتشكيل في كوميديات شريدان وجولدسميث .]

٦ - بايرون والمسرح الرومانسي الانجليزي ١٩٧

[نظرة عامة على المسرح الرومانسي الانجليزي - عرض تحليل موجز لمسرحيات لورد
جورج نوبل بايرون .]

ملحق (١) : بايرون وأبناء وطنه ٢٠٩

ملحق (٢) : موقف بايرون في حرب تحرير اليونان ٢١٣

هوامش ٢٢٧

تصدير

حاولت فى هذا الكتاب أن أصحب القارئ فى جولة مبتكرة فى جنبات تاريخ المسرح الانجليزى ، جولة تتوقف عند محطاته الرئيسية لتأمل معالمها عن قرب ونلامس إبداعاتها الفنية ملامسة حميمة . . فهذا الكتاب ليس كتابا تقليديا فى تاريخ المسرح الانجليزى ، ترد فيه النصوص المسرحية كأسماء عابرة متلاحقة ، لا تعنى شيئا للقارئ الذى لم يطلع عليها ، ولا تبقى فى الذاكرة طويلا ، بل هو محاولة لبناء صورة حية نابضة لحقيقة تاريخ هذا المسرح العريق عن طريق التحليل المفصل ، الفنى والفكرى ، لأهم التيارات والنصوص المسرحية التى شكلت ملامح كل محطة من محطاته .

سيلتقى القارئ فى هذا الكتاب بأسماء ونصوص يألفها جنبا إلى جنب مع العديد من النصوص التى تتجاهلها كتب التاريخ أو قد تمر عليها مرور الكرام رغم أهميتها ودلالاتها الفكرية . وقد توقفت فى جولتى مع القارئ عند محطة الدراما الرومانسية فى بداية القرن التاسع عشر وذلك لسببين : أولهما التوفر النسبى للكتب التى تعالج الدراما الحديثة الغربية بما فيها الدراما الانجليزية ، وثانيهما أن المسرح الانجليزى فى القرن العشرين موضوع يطول الحديث فيه ويحتاج إلى كتاب منفصل .

إن هذا الكتاب لا يكتفى بعرض الهيكل العظمى لتاريخ المسرح الانجليزى بل يحاول أن يتلمس جسده الحى ودماءه الساخنة التى هى نصوصه الفنية . . تلك النصوص التى كانت يوما واندثر بعضها بينما لا يزال بعضها الآخر يحيا بيننا ويجدد ثيابه من عصر إلى عصر .

نهاد صليحة

القاهرة ١٩٨٩

الباب الأول : _____

عصر

شكسپير

الكوميديا الرومانسية

قبل شكسبير

يعتبر جون ليلي (١٥٥٤ - ١٦٠٦) وروبرت جرين (١٥٦٠ - ١٥٩٢) وجون بيل (١٥٦٥ - ١٥٩١) الرواد الحقيقيين في مجال الكوميديا الرومانسية في إنجلترا — ذلك الشكل الفني الذي تفردت به الدراما الانجليزية عن غيرها والذي طوره ووصل به إلى مرحلة الاكتمال الكاتب العظيم شكسبير .

والكوميديا الرومانسية تختلف اختلافا كبيرا عن كوميديا النقد الاجتماعي أو كوميديا الأنماط الساخرة أو كوميديا المواقف الواقعية التي تقوم على المفارقات الضاحكة — تلك الأنواع التي تأثرت بالدرجة الأولى بالكوميديات الرومانية خاصة كوميديات تيرانس وبلاوتس .

وسوف نحاول هنا أن نحدد الملامح الأساسية التي تميز الكوميديا الرومانسية وذلك من خلال عرض موجز لتاريخ ظهور بعض هذه الملامح الأساسية وأيضا من خلال المناقشة التفصيلية لبعض أعمال الرواد السابق ذكرهم .

ظهور الحبكة الثانوية أو الحبكة الثنائية :

تبلورت الدراما الانجليزية بشخصيتها المتفردة نتيجة لابتعادها عن الدين والكنيسة (كما حدث في أوروبا كلها) وامتزاجها بالتراث الأدبي الكلاسيكي من ناحية وبالتراث الأدبي الشعبي من ناحية أخرى . بدأ الانفصال عن الكنيسة عام ١٢١٠ عندما صدر قانون يحرم العروض المسرحية داخل الكنائس . ونتيجة لهذا انتقلت العروض

المسرحية من الكنيسة إلى الساحات الشعبية أثناء المهرجانات والمناسبات الدينية .
وامتزج العرض المسرحي الديني بالشارع وبدأت عناصر جديدة تزحف اليه مثل
استخدام اللغة المحلية بدلا من اللاتينية ومثل دخول بعض الشخصيات الواقعية
والمشاهد الهزلية والتعليقات الساخرة على الأحداث الجارية إلى العرض .

ولكن ربما كان عنصر الحكبة الثانوية — أو الحكبة الثانية في بعض الأحيان —
هو أهم العناصر الدرامية الجديدة التي تبلورت في العروض الشبه دينية التي ميزت
هذه الفترة . لقد وصف النقاد والمؤرخون هذه التركيبة الدرامية الجديدة : وهي
وجود حبكة أساسية وإلى جوارها حبكة أخرى مساندة تثرى أبعاد الحكبة الأولى
وتوضحها وقد تعلق عليها أو تسخر منها — وصف النقاد هذه التركيبة الدرامية بأنها
« شكل فني تفردت به الدراما الانجليزية في هذه الفترة وكان نبثا محليا صرفا لا نجد
له مقابلا في الأشكال الدرامية التي ظهرت في أوروبا ولا في التراث الكلاسيكي الذي
ازدهر في عصر النهضة^(١) . وقد ظهرت ملامح التركيبة الدرامية الجديدة ربما لأول
مرة في مسرحية الراعي الثاني وهي تنتمي إلى مجموعات المسرحيات التي كانت
تعرض في مقاطعة ويكفيلد وتعرف باسم مجموعة أو دورة ويكفيلد^(٢) .

وعن طريق استخدام تلك التركيبة الدرامية الجديدة تمكن الكاتب المسرحي
حينذاك من اعطاء الحدث الديني التاريخي الذي كان يشغل الحكبة الأساسية أبعادا
انسانية واقعية معاصرة ولونا محليا يسهل التعاطف معه عن طريق الحكبة الثانوية
المساندة . وتدرجيا انتقل ثقل الحدث إلى الحكبة المساندة بشخصياتها الواقعية
ومشاهدتها الهزلية بحيث لم يعد الحدث الديني التاريخي مهماً في حد ذاته وإنما في
تأثيره على حياة الانسان العادي المعاصر .

تأثير تراث الأدب الكلاسيكي :

تحقق انفصال الدراما التام عن الدين في نهاية القرن الخامس عشر على أيدي
مجموعة من كتاب المسرح مثل هنري مدوول ، وجون هيود ، وبعض المهتمين
بالعلوم الانسانية مثل توماس مور ، وجون راسثيل . وساهم هؤلاء أيضا في ربط
الدراما الانجليزية بالتيار الفكري الذي ساد في عصر النهضة بحيث بدا واضحا في
موضوعاتهم ومصادرهم .

كتب هنرى ميدول وكان راعيا دينيا فى منزل الكاردينال (مورتون) مسرحية فولجينس ولوكريس عام ١٤٩٧ وكانت أول مسرحية ابتعدت تماما عن الموضوعات الدينية وعكست بداية الاهتمام بالأدب الكلاسيكى^(٣). فبدلا من الشخصيات الدينية نجد شخصياته مستقاة من الأدب الكلاسيكى وبدلا من الموضوعات الأخلاقية الوعظية نجد ميدول يأخذ موضوع مسرحيته من مقالة لاتينية مشهورة حينذاك حول تعريف النبل. ورغم تأثر ميدول الواضح فى مادة المسرحية بالأدب الكلاسيكى إلا أنه لم يحاول فى الشكل الفنى أن يحتذى البناء الدرامى الكلاسيكى، بل استخدم الشكل الفنى الذى تبلور مجليا وهو الحبكة الثنائية. فنجد ميدول يضيف إلى الحبكة الأساسية الجادة التى تتخذ شكل المناظرة بين شخصيات كلاسيكية حبكة أخرى كوميدية موازية تشبه إلى حد كبير كوميديات بلاوتس فنجد فى الحبكة الأولى (التي استقاه من مقالة لاتينية بعنوان De vera nobilitate التى كتبها عالم الإنسانيات الإيطالى بوناكورسو وترجمها إلى الفرنسية جون ميلو وإلى الانجليزية جون تيتوفت) نجد فى الحبكة الأولى سيدين رومانين يتصارعان للزواج من لوكريس، ونجد خادميها فى الحبكة الثانية الموازية الكوميدية يتصارعان للزواج من خادمتهما.

وحلى جون هيوود وكان مغنيا وعازفاً فى بلاط هنرى الثامن حلو ميدول فى كتابة مسرحيات لا دينية، ورغم أنه لم يصف فى مسرحياته شيئا يذكر بالنسبة للبناء الدرامى إلا أنه ساهم مساهمة كبيرة فى تمهيد الطريق لظهور الكوميديا الرومانسية وذلك باستقاء معظم موضوعاته من القصص الشعبى المألوف وباستخدام أنماط واقعية فى شخصياته^(٤).

استمر ذلك التيار الدامى — تيار مزج التراث الكلاسيكى بالتراث الدرامى المحلى والأدب الشعبى — الذى بدأه ميدول وهيوود فى الازدهار. وتبلور منه على مر السنين نوعان مميزان من الكوميديا الانجليزية:

١ - نوع التزم إلى حد كبير بالشكل الدرامى الكلاسيكى المعقد ذى الفصول الخمسة والوحدات الأرسطية الثلاث: الزمان والمكان والحدث وان فضل فى معظم الأحيان أن يتجاهل وحدة الحدث مفضلا عليها تركيبة الحبكة الثنائية، وفى نفس الوقت ابتعد تماما عن الموضوعات والشخصيات الكلاسيكية واهتار موضوعاته وشخصياته من الواقع المعاصر. ظهر هذا النوع فى منتصف القرن السادس عشر فى

مسرحيات مثل رالف رويستر دويستر (التي كتبها مدرس يدعى نيكولاس أودال) ،
وابرة الأم جيتون^(٥) التي ألفها مدرس بجامعة كمبريدج ، وتفرعت منه في أواخر
القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر كوميديا النقد الاجتماعي اللاذع وكوميديا
الأمزجة ، وكوميديا المفارقات الضاحكة التي عرفت باسم كوميديا المدينة — تلك
الأنواع التي كونت في مجموعها وبصورة عامة الكوميديا الواقعية الانجليزية^(٦) .

٢ — ونوع آخر اعتمد في موضوعاته على التراث الأدبي الشعبي سواء الشفاهي
أو المكتوب وعلى الأساطير والحوادث المألوفة لدى عامة الشعب سواء كانت مترجمة
من أدب شعبي أجنبي أو محلية ، وجمع في شخصياته الدرامية بين الشخصيات
الكلاسيكية والفلكلورية والواقعية والخيالية أيضاً (كما نرى في مسرحية حلم ليلة
صيف) . وهذا النوع اكتفى من التقاليد الدرامية الكلاسيكية بتقسيم المسرحية إلى
خمس فصول وتجاهل في أحيان كثيرة وحدتى الزمان والمكان وفي معظم الأحيان
وحدة الحدث مفضلاً عليها الحكمة الثنائية . وهذا النوع الثانى هو ما نعرفه باسم
الكوميديا الرومانسية . وقد كان لكل من جون ليلي ، وروبرت جريرن وجورج بيل
الفضل الأكبر في صياغة وبلورة هذا الشكل الفني .

دخول مفهوم الحب الرومانسى الى الكوميديا — جون ليلي :

تتميز الكوميديا الرومانسية إلى جانب الملامح السابق ذكرها عن أنواع الكوميديا
الأخرى بأن الحب هو موضوعها الأساسى ومحور الصراع فيها . وربما كانت هذه هى
الاضافة الحقيقية التى ساهم بها جون ليلي فى بلورة الكوميديا الرومانسية كما نعرفها
فى أفضل صورها عند شكسبير . فحتى ذلك الحين ورغم ظهور فكرة الحب
الرومانسى أو الافلاطونى الذى يحتوى على فكرة التقديس والتبتل والتضحية دون أمل
فى جزاء فى بعض الأعمال الأدبية الشعرية والقصصية فى العصور الوسطى — حتى
ذلك الحين لم يكن الحب يعتبر موضوعاً جديراً بالمعالجة المسرحية المستفيضة . بل
ان صورة الحب نفسها وصورة المرأة فى الدراما الشعبية التى تأثرت بارتباطها بالدين
والكنيسة كانت صورة أبعد ما تكون عن الرومانسية ، فالمرأة هى حباثل الشيطان ،
والحب ما هو الا شهوة جسدية وخطيئة يجب قهرها . ولم يغير امتزاج الدراما الشعبية
بالدراما الكلاسيكية من هذه الفكرة فى شىء . فالعواطف التى تمجدها المسرحيات
الكلاسيكية العجدة لا تشمل الحب بين الرجل والمرأة ، وفى الكوميديات الكلاسيكية

الحب لا يعدو أن يكون شهوة صبي لفتاة أو عجوز لامرأة قد تكون مصدر ضحك وسخرية ولكنها لا تصلح أن تكون محور صراع كالمال مثلا .

لقد استعار جون ليلي من تقاليد الحب الأفلاطوني في العصور الوسطى فكرة الحب الرومانسى وجعلها لأول مرة في تاريخ الدراما الانجليزية المحور الأساسى فى عمل مسرحى .

ان فكرة « الحب بدون أمل » هى الموضوع الرئيسى لمسرحية ليلو، المسماه اندميون^(٧)، والحب هو المحرك الرئيسى للأحداث وبالمسرحية عدد من المحبين لا يقل عن ثمانية : أولهم اندميون الذى يعشق سينثيا — آلهة القمر — ولا يأمل بالطبع ان تبادله الهوى وهو بدوره معشوق من تيلوس التى يعشقها آخر يدعى كورسيتس . وانتقاما من اندميون تقوم تيلوس بعمل تعويذة سحرية ينام على اثرها اندميون لمدة أربعين عاما كاملة ! وتحاول تيلوس ان تشغل كورسيتس عن ملاحظتها بأن تطلب منه اخفاء جسد اندميون . وهنا تكتشف سينثيا ما فعلته تيلوس وتعاتبها . ويتحقق شفاء اندميون من نومه الطويل عندما يضحى صديقه يومينيدس بحبه لفتاه تدعى سيميلي من أجل الصداقة — ولا يكفى ليلي بهذا القدر من الحب فى مسرحيته فيضيف حبيبين آخرين هما ديسباس وجيرون .

ويعتمد بناء المسرحية على تكنيك التنوع على تيمه واحده . ويتم هذا التنوع فى اطار التقسيم الكلاسيكى للمسرحية إلى خمسة فصول ، مقسمة بدورها إلى مشاهد ساعدت ليلي على تحقيق التنوعات المختلفة على الفكرة الأساسية . ورغم هذا الاطار الكلاسيكى فقد رفض ليلي مثل معظم معاصريه الالتزام بوحدة الزمان أو المكان أو الحدث : فالمسرح يمثل كل الأمكنة فى نفس الوقت ، أما بالنسبة للزمان فبين الفصل الأول والثالث تنصرم عشرون عاما ، وبين الثالث والخامس عشرون أخرى . لقد وجد ليلي أن وحدة الزمان والمكان لا تناسب شخصياته الاسطورية والجو الاسطورى الذى يغلف أحداث مسرحياته . واحتفظ ليلي من التراث الدرامى الشعبى بالحبكة الثانوية ، وساعدته هذه التركيبية الدارمية الثنائية على اضافة قدر من الشراء والتنوع إلى مسرحياته التى كانت على قدر شاعريتها تفتقر إلى الأحداث إلى حد كبير .

اننا إذا حاولنا وصف مسرح جون ليلي في ايجاز نجده مسرحا يقترب إلى حد كبير من الشعر في لغته المنمقة المتوازنة التي تحفل بالصور الفنية والمحسنات البديعية مما ينقص من دراميتها بعض الشيء . حيث أن كل الشخصيات تتكلم هذه اللغة دون استثناء . ولكنه أيضا مسرح أدخل الحب الرومانسى لأول مره كأساس للصراع الدرامى . وهو مسرح مزج القلب الكلاسيكى بالبناء الدرامى المحلى ذى الحبكة الثنائية وابتعد عن الواقع وعمد إلى الأساطير الشعبية والكلاسيكية فى استلهاهم موضوعاته وجوه وشخصياته . وفى كل هذه الملامح — السلبى منها والايجابى — نجد أن ليلي قد ساهم بدور كبير فى بلورة الكوميديا الرومانسية كما نعرفها فى أعمال شكسبير سواء فى أشكالها الفجة كما نجدها فى مسرحية واحدة بوحدة مثلا أو فى أبهى صورها كما نعرفها فى مسرحية كما تهوى .

جورج بيل وإنتظام الفلكور فى شكل درامى :

كتب بيل عدة مسرحيات كانت أشهرها وأفضلها هى مسرحية بعنوان حدوده من حوادث المعجائز كتبها عام ١٥٩٠ قبل وفاته بعام واحد . وترجع أهمية هذه المسرحية الى أنها تمثل محاولة جريئة وفريدة فى ايجاد شكل فنى جديد ينتظم المادة الفلكلورية التى اختارها المؤلف . ولعل أهم ما يميز هذا الشكل الفنى الجديد هو تحقيقه لما نسميه فى النقد الحديث بوحدة الشعور ، والجو العام ، والحالة النفسية ، لقد كانت قدرة بيل على تحقيق هذا النوع من الوحدة الفنية هو الوسيلة التى لجأ اليها فى انتظام التراث الشعبى الفولكلورى فى عمل مسرحى له شكل فنى متكامل ومقنع .

ان مسرحية حدوده من حوادث المعجائز^(٨) تزرخ بالمادة الفلكلورية حتى ليبدو لنا لأول وهلة استحالة إضفاء أى نوع من الوحدة الفنية عليها . فمادة المسرحية خليط عجيب من المغامرات الرومانسية والواقعية والألعاب الريفية مضافا اليها شيء من التقليد لبعض القوالب الأدبية المعروفة حينذاك — وتوصل بيل عن طريق حسه الفنى الخصب الى أن الاطار الوحيد لاحتواء مادته وانتظامها هو إطار الحلم .

فالمسرحية تبدأ بالحلم وتنتهى به مؤكدة لنا أن كل ما رأيناه كان حلما . ففى بداية المسرحية يستخدم بيل حيلة فنية شائعة فى الدراما الشعبية وهى حيلة المسرحية داخل المسرحية^(٩) وذلك حتى يضع المتفرج فى حالة نفسية أشبه بالحلم . فنحن نلتقى فى

بداية المسرحية بثلاثة مسافرين يضلون طريقهم فى الظلام ويقابلون حدادا يدهى (كلانش) يستضيفهم فى بيته لقضاء الليلة ، وهناك يلتقون بالجده (مادج) التى تقص عليهم حكاية لتساعدهم على النوم — وهنا يوحى بيل لنا بأن ما سوف نشاهده قد يكون قصة الجدة مادج ، وقد يكون حلما حلمه المسافرون بينما استغرقهم النوم خلال القصة : فنجد الجدة تؤكد عليهم ضرورة ترديدهم ... « أوه .. آه . » بين الحين والآخر حتى تتأكد أنهم لم يستغرقوا فى النوم . بعد ذلك تشرح الجدة فى رواية ملخص غير واضح لقصة لا تلبث أن تتحقق أمام أعيننا بنفس الغرابة وغياب المنطق الذى يميز الأحلام . وفى نهاية المسرحية نجد أحد المسافرين ينهض صائحا بأن الجدة « مادج » قد نامت وهى تحكى الحدوته . مما يوحى للمتفرج بأن ما حدث ربما كان حلما جماعيا حلمته الجدة مادج والمسافرون أثناء الليل . ومبالغة فى تأكيد فكرة النوم والحلم يجعل بيل أحد المسافرين الثلاثة والحداد « كلانش » يستغرقان فى النوم ويظلان نايمين بوضوح على خشبة المسرح .

والمسرحية رغم عشوائيتها الظاهرية لها بناء يشبه الى حد كبير البناء الموسيقى الذى نجده فى الدراما الحديثة . فهى تنقسم الى ثلاثة أجزاء تشبه الحركات الموسيقية وتعلن بداية ونهاية كل حركة شخصيات البرولوج — أى الجدة والمسافرون ومجموعة كورس من عمال موسم الحصاد .

والحركة الأولى التى يمكن أن نسميها بالتقديم أو العرض تقدم لنا الموقف الأساسى والشخصيات والقوى المتصارعة . ويتم هذا عن طريق الملخص المشتت الذى تقدمه لنا الجدة « مادج » والذى يصاحبه ظهور بعض شخصيات الحدوته على خشبة المسرح . فظهور الأخوين اللذين يبحثان عن أختهما المفقودة « دليا » يجسد دراميا الفكرة الشائعة فى أشعار وقصص العصور الوسطى الرومانسية وهى فكرة البحث عن شىء ضائع أو مفقود فى العثور عليه الخلاص والسعادة . ومن خلال الأخوين نلم بقصة أختهما دليا . بعد ذلك يقدم « أريستوس » نفسه لنا فى دور العالم بالغيب والمتنبئ بالأحداث . وتظهر أيضا فى هذه الحركة الأولى « فينيليا » التى تلعب دورا هاما فيما بعد فى إبطال لعنات الساحر الشرير « ساكرابانت » وتظهر شخصيات أخرى فرعية مثل لامبريسكس وابنتيه .

وفى الحركة الثانية التى تقدمها لنا أغنية نرى دليا والساحر ساكرابانت ، ويتمكن الساحر من هزيمة الأخوين بقوة السحر . ولكن البحث عن دليا يستمر من جانب

الصديقين كوريباس وهوانيباجو اللذين يقعان فى نفس مصير الأخوين كما يتنبأ اريستوس ، ومن جانب حبيب دليا المخلص يومينيلز . وينصحه اريستوس بان يهب كل ما يملك لشخص فقير يدعى جاك . ونتيجة لهذه التضحية ، وكما يحدث عادة فى القصص الشعبى ، يحصل يومينيلز على السلاح الفعال الذى سوف يهزم به السحر وينقذ حبيبته دليا .

وفى الحركة الثالثة تلتقى كل الخيوط فى نهاية سعيدة : فالساحر ساكربانت يهزم وتبطل لعناته التى كبلت الآخرين ، ويجتمع شمل دليا ويومينيلز وفينيليا واريستوس وتتزوج كل شخصيات المسرحية .

لقد كانت مسرحية حدوتة من حوادث المعجائز اضافة هامة بحق لتراث الكوميديا الرومانسية فى انجلترا وساهمت فى تمهيد الطريق امام شكسبير ليكتب رائعته حلم ليلة صيف وكانت بمثابة درس فى كيفية الاستفادة من التراث الفلكلورى فى صياغة عمل فنى أصيل ينبع بناؤه الدرامى من طبيعة المادة التى يصاغ منها .

· تاصيل الحبكة الثنائية فى الكوميديا الرومانسية عند روبرت جرين ·

كان روبرت جرين شاعرا وكاتبا مسرحيا ، كتب العديد من الكتيبات التى تناقش وتعلق على الأمور الجارية . وقد ساهم جرين من خلال مسرحيته النفس ييكون والنفس بانجى فى تثبيت أقدام الكوميديا الرومانسية على المسرح الانجليزى قبل شكسبير^(١٠) .

ويعتمد جرين فى البناء الدرامى لهذه المسرحية اعتمادا كاملا على تركيبة الحبكة الثنائية أو المزدوجة . فالمسرحية تتكون من حبتين احدهما ترتكز على فكرة الحب الرومانسى ، وتدور أحداثها فى جو شاعرى رعائى ، فى قصر الملك والمراعى المحيطة به ، ويدور الصراع فيها بين شابين على فتاة — أى المثلث الغرامى الخالد — والحبكة الأخرى تعالج قضية استخدام السحر كموضوعها الأساسى ، وتجرى أحداثها فى الأروقة العلمية العتيقة باكسفورد .

وتتطور كل حبكة على حدة مزاملة للأخرى ولا يكاد يربط بينهما فى الظاهر سوى انتقال بعض الشخصيات من حبكة الى الأخرى . ورغم هذا الانفصال الظاهرى

فالحبكتان فى الحقيقة ترتبطان ارتباطا وثيقا عضويا وشعوريا . فالفكرة الأساسية التى تقوم عليها المسرحية بحبكتيها هى فكرة تقول ان للحب قوة خارقة تشبه قوة السحر . وفى ضوء هذا التشبيه نكتشف الارتباط الوثيق بين الحبكتين إذ أن كلا منهما تجسد طرفا من طرفى هذا التشبيه فواحدة تتخذ موضوعها قوة الحب ، والأخرى قوة السحر . فى الحبكة الأولى نجد البطلة مارجريت تتمكن بقوة الحب من إثارة معركة بين اثنين من عشاقها تنتهى بموتها . وفى الحبكة الثانية نجد الساحر بيكون يمكن عن طريق السحر ولدى العاشقين المقتولين من رؤية المعركة التى أودت بحياة أبويهما فى الماضى مما يجعلهما يتقاتلان حتى الموت . وهكذا نجد أن جرين قد طور استخدام الحبكتين فى المسرحية الواحدة بحيث لم تعد هناك حبكة رئيسية وأخرى ثانوية تترى ابعادها وتعلق عليها ، وإنما هناك حبكتان متساويتان فى الأهمية ، تجسدان شطرى استعارة درامية لا يمكن لمعناها أن يكتمل دون احدهما . لقد تحولت تكتيك الحبكة الثنائية فى أعمال جرين الى تكتيك درامى بليغ وصل إلى ذروة اكتماله فى كوميديات شكسبير الرومانسية خاصة فى كوميدياته المتعددة الحبكات مثل حلم ليلة صيف والليلة الثانية عشرة^(١١) .

ان الكوميديا الرومانسية الانجليزية كما نعرفها عند شكسبير — تلك الكوميديا التى تدور حول الحب بمعناه الرومانسى ، والتى تعتمد فى بنائها الدرامى على تركيبة الحبكات الثنائية أو المتعددة ، وتتجاهل الوحدات الكلاسيكية الثلاث مع احتفاظها بالتقسيم الكلاسيكى إلى خمسة فصول مقسمة الى مشاهد ، والتى تتحقق لها الوحدة الفنية ليس عن طريق وحدة الحدث بالمعنى الأرسطى ، وإنما عن طريق ترابط حبكاتنا ترابطا استعاريا يحقق لها وحدة شعرية شعورية — تلك الكوميديا التى تنهل بعمق من التراث الشعبى ، والفلكلور الشعبى ، والأدب الكلاسيكى على السواء والتى يأهلها الأمراء والبسطاء وأبطال الأساطير والحواديت الشعبية والسحرة والجن على السواء — هذه الكوميديا لم تكن لتوجد لولا انجازات هؤلاء الرواد الثلاثة مجتمعين .

الواقعية فى المسرح الالىزايشى وكوميديا المدينة

١ - الواقعية والمسرح

كلما ذكرت كلمة الواقعية فى المسرح قفز الذهن الى القرن التاسع عشر ، والى مسرحيات هنريك ايسن فى النرويج — مثل مسرحية بيت الدمية التى شاهدها المتفرج المصرى حديثا على شاشة التليفزيون فى صورة فيلم — والى أعمال جوركى وتشيكوف فى روسيا وبرنارد شو فى انجلترا ، وغيرهم . أى أننا دائما نقرن كلمة الواقعية فى المسرح بالمدرسة الواقعية التى نشأت فى أوروبا فى منتصف القرن التاسع عشر واستمرت فى الإزدهار والانتشار فى القرن العشرين .

ولكن الواقعية — كما ذكر الناقد الكبير رينيه ويليك فى كتابه مفهوم الواقعية فى الدراسات الأدبية — الواقعية قديمة قدم المسرح نفسه ، بل والفنون جميعها . فالفن يخاطب دائما متلقيا ولذلك فهو ينبع من الواقع ويجادله ، وقد يعدله أو يؤكد ، أى أنه يصب فيه . فالمسرح اليونانى مثلا يرتبط فى الأذهان دائما بلفظه الكلاسيكية . ولكننا إذا نظرنا اليه من زاوية أخرى وجدناه واقعا : بمعنى أنه كان يحاكي الواقع العقائدى للمتفرج وان تناول شخصيات أسطورية . فأعمال إيسخيلوس المسرحية مثلا تعكس واقعا عقائديا يختلف عن ذلك الذى تعكسه أعمال سوفوكليس ويوريديس من بعده رغم أن ثلاثهم تعرضوا لنفس الأساطير . ان مسرح إيسخيلوس يعكس عقيدة دينية متزمتة تؤكد سيطرة الأقدار على حياة الانسان ومن هذا المنطلق الفكرى عالج

الأساطير القديمة أما يوريببوس مثلاً فقد حاول فى تناوله للأساطير أن ينسف العقائد التى قامت عليها (كما يقول سارتر فى مقدمته لترجمته الفرنسية لمسرحية الطرواديات لهذا الكاتب)^(١) وان يصور صراعاً بين البشر والبشر بدلاً من الصراع القديم بين البشر والآلهة ، فكان مسرحه واقعياً بالمقارنة بإيسخيلوس .

ولكن المدرسة الواقعية فى القرن التاسع عشر جعلت من لفظة الواقعية لفظة محدودة الدلالة تستثنى من تعريفها استخدام الشخصيات التاريخية أو الأسطورية ، وتصر على التزام المسرحية بالزمان والمكان المعاصرين مع الالتزام بقدر كبير من الدقة والموضوعية فى التصوير . فإذا اختار مؤلف مثلاً أن يخاطب الواقع من خلال موقف تاريخى له دلالات معاصرة اعتبره أنصار المدرسة الواقعية خارجاً على قوانينهم وتعاليمهم . كذلك تجاهلت مدرسة الواقعية فى القرن التاسع عشر الكوميديا التى ارتبطت منذ ظهورها بالمجتمع ، واتخذت مادتها عيوبه ونقائصه ، وحاولت استخدام الضحك كوسيلة للإصلاح . وانصب اهتمام هذه المدرسة على الهجوم على التراجيديات التى كانت قد نشأت واستمرت حتى القرن التاسع عشر فى ظل التاريخ والأسطورة ، حتى وان تعرضت للواقع . وكان لذلك سبب .

لقد تأثر كتاب التراجيديات فى أوروبا على مر العصور بفكرة البطل القائد الذى يتعلق مصير المجتمع بمصيره ، ولذلك جاء معظم أبطال التراجيديات من أبطال التاريخ . وفكرة البطل الذى يتعلق مصير الجماعة بمصيره فكرة ترجع من ناحية الى الملاحم القديمة التى كانت دائماً تعالج البطل باعتباره ممثلاً للجماعة ، ورمزاً لها ، ومدافعاً عنها — إذ أن الملحمة (كما يدل اشتقاق الكلمة من التلاحم) كانت عادة قصة تروى التاريخ الحربى للجماعة حفاظاً على كيائها ، وكان يتصدر هذا التاريخ المروى دائماً بطل أو أبطال . ومن ناحية أخرى ، تعود فكرة البطل المنقذ الى الأديان على اختلافها . ففي مصر القديمة — على سبيل المثال — كان الفرعون الإله أو ابن الإله ورمز مصر وحاكمها ومخلصها ، وكانت الطقوس التى تصاحب تنويجه تعبر عن فكرة البطل الملحمى — أى ذلك الذى لا تشوبه شائبة ، والذى يرتبط به مصير الجماعة .

واستمرت فكرة البطل الملحمى ، أو المخلص ، فى عصور لاحقة وثقافات مختلفة ، فلكل عصر بطله الذى يناسب العقيدة السائدة ، ويمثل رمز الخلاص الروحى والدنيوى للجماعة . . . فكان بوذا فى الشرق وفى اليونان ديونيسيوس —

الذى يعادل أوزوريس المصرى كرمز للخصب والنماء . وفى أوروبا العصور الوسطى كان السيد المسيح امتدادا طبيعيا وتجسيدا جديدا فى اطار المسيحية للإله ديونيسياس . ومن عبارة ديونيسياس فى اليونان نشأ المسرح الاغريقى ، ومن الطقوس الكنسية نشأ المسرح الدينى فى العصور الوسطى فى مرحلته الأولى .

ولكن المسرح فى اليونان ، وفى أوروبا العصور الوسطى (التى تأثر فيها الفكر المسيحى الى حد كبير بالفكر اليونانى كما نلمس على سبيل المثال فى تأثير أرسطو على الفيلسوف طوما الاقوينى) تمكن من أن يتخطى محلة الملحمية التى تقدس البطل وتوحده مع الجماعة وانتقل الى مرحلة المعالجة الدرامية التى تعامله كفرد . وربما كان السبب الأساسى فى تحقيق هذا الانتقال — كما يرى الدكتور عبد المعطى شعراوى — هو ان الاغريق عاملوا آلهتهم معاملة البشر — أى تصورهم كبشر ، وتأثر بهم فى هذا المسرح الدينى فى العصور الوسطى الى حد كبير فأخذ تدريجيا فى الابتعاد عن الكنيسة كساحة للعرض المسرحى وعن الطقوس الدينى كموضوع له ، وأحل قصة الانسان فى صراعه بين الخير والشر محل قصص الأنبياء . وهكذا استطاع المسرح الدينى فى أوروبا فى العصور الوسطى أن ينتقل من مسرحيات الأسرار التى تصور قصص التوراه والانجيل الى مسرحيات الأخلاق التى تصور الانسان العادى فى رحلته الى الخلاص وسط اغراءات الدنيا .

ولكن رغم نزوع المسرح الدينى فى أوروبا الى احلال الانسان العادى مكان البطل الملحمى وتأكيد دور الفرد فى تحقيق خلاصه دونما اعتماد عل مخلص من الابطال ، الا أن المسرح فى أوروبا قد احتفظ فى تراجيدياته بعنصر التميز الطبقي والسياسى للبطل التراجيدى بحيث ظل مصيره الفردى يؤثر فى حياة الجماعة تأثيرا ملموسا وقد لعب النقد الأدبى دورا واضحا فى هذا ، إذ أن نقاد عصر النهضة — وعلى رأسهم كاستلفترو — قاموا بتفسير أعمال كتاب المسرح اليونانى القديم فى ضوء رؤيتهم وعقائدهم ، واستخرجوا منها قالبا جامدا أسموه بالقالب التراجيدى وأصروا على التزام الكتاب به ، وكان البطل المتميز ملمحاً هاماً من ملامح هذا القالب . كذلك كان لنظام الحكم الملكى السائد فى أوروبا حينذاك أثر بالغ فى استمرار هذه الفكرة إن الملوك والأمراء اعتبروا أن التراجيديا التى تعالج تاريخ النبلاء أعلى مرتبة من الناحية الفنية والأخلاقية من الكوميديا التى تعالج حياة البشر العاديين ، وأدركوا ان التراجيديا بالمفهوم الكلاسيكى الجديد الذى استخرجه نقاد عصرهم

تخدم مصالحهم وتساعد على ترسيخ فكرة اعتماد المجتمع على فرد واحد هو الملك ، وبالتالي على ترسيخ فكرة ان الملك هو ظل الله على الأرض يحكمها حكما مطلقا .

وتأثرت النظرة الى الواقعية بهذا التمييز بين التراجيديا التي تتعرض لأبطال التاريخ والأسطورة والكوميديا التي تتعرض للانسان العادى فأصبحت الواقعية تقترن بالضحك والحلول السعيده ولا تتصل بالعواطف العنيفة أو بالمواضيع الجادة الأساسوية .

ولهذا السبب ابتعدت التراجيديا عن الواقع أو — فى بعض الأحوال — تعرضت له وان ظلت مكبلة بقيود التاريخ ، فنجد مثلا بعض الكتاب — مثل شكسبير — يحاولون طرح قضايا ملحة معاصرة — مثل قضية نظرية الحكم — ولكن فى اسلوب قديم يلتزم بفكرة البطل . ورغم ذلك ، نجد أنه فى بعض الأحيان ، خاصة فى الفترات التى يضعف فيها الايمان بأن فردا واحدا يمكن أن يؤثر فى مصير مجتمع بآثره بينما تتخلف نظرية الحكم الملكية التى تعتمد على الفرد الواحد عن مواكبه هذا التغيير — فى مثل تلك الفترات يستخدم كتاب التراجيديا التاريخ ستارا حاميا لمناقشة أسخن القضايا الواقعية المعاصرة — أى أن التاريخ فى هذه الحالات يتخذ وسيلة للنفوذ الى الواقع وفى مثل هذه الفترات يجد القارئ أن التراجيديا تجادل الواقع المعاش من خلف ستار التاريخ ، فنجد شكسبير مثلا يناقش نظرية الحكم الملكى الذى يقوم على الاقطاع ويتنبأ بتحلل هذه النظرية من خلال شخصية تاريخية هى الملك لير فى تراجيديته الشهيرة الملك لير^(٢) .

وهكذا ظلت التراجيديا تتأرجح بين الشكل الكلاسيكى الجامد ذى المضمون الرجعى والشكل الكلاسيكى المرن ذى المضمون الواقعى الملح — كما نجده فى تراجيديات شكسبير .

وإذا تركنا واقعية المضمون فى التراجيديا جانبا وجدنا أن الواقعية — حتى بمعناها المحدود فى القرن التاسع عشر — قد ازدهرت ازدهارا كبيرا فى الكوميديا منذ بدايات المسرح الأولى ، ويلمس القارئ هذا بوضوح فى مسرحيتى الفرسان وليستراتى لاريسstofان . وفى أوروبا وسوف نقصر الحديث هنا على انجلترا لضيق المجال بدأت الواقعية بمفهومها الحديث فى الظهور منذ أن انفصلت العروض

المسرحية عن الكنيسة وخرجت الى الشارع وانتقلت من أيدي القساوسة الى أيدي الحرفيين إذ أخذ القاثمون عليها من أبناء الشعب العاديين في إدخال بعض الفصول الكوميديّة التي تحوى إشارات الى الأحداث الجارية وإضافة شخصيات واقعية معاصرة الى جانب الشخصيات والأحداث الدينية المستقاة من الكتاب المقدس . وقوى هذا العنصر الواقعي في مسرحيات الأخلاق التي تلى مسرحيات الأسرار ، ثم بلغ أوج ازدهاره في عصر الملكة إليزابيث وأنتج عددا من الأعمال المرموقة ، ولكنه ظل محصورا في اطار الكوميديا . وربما لهذا السبب — أى لارتباط الواقعية دائما بالكوميديا التي كانت تعتبر أدنى مكانة من التراجيديا — تجاهل الواقعيون في القرن التاسع عشر التراث الواقعي في المسرح الاليزابيثي .

٢ - الواقعية في المسرح الاليزابيثي وكوميديا المدينة

إذا نظر القارئ نظرة سريعة الى نتاج المسرح في عصر الملكة إليزابيث الأولى ، أى الى المسرح في إنجلترا في الفترة من منتصف القرن السادس عشر وحتى بدايات القرن السابع عشر ، سوف يدهش لكم التنوع والتجريب الذي احتوته هذه الفترة . فالإلى جانب عدد هائل من التراجيديات المتنوعة ، سيجد الكوميديا الرومانسية الشعبية (التي تحدثنا عنها في الجزء السابق) ، وكوميديا الأمزجة التي تأثرت بنظريات علم النفس التي سادت ذلك العصر والتي برع فيها بن جونسون ، والمسرحية السياسية الساخرة التي كانت عادة تنتهى بالقاء كاتبها في السجن ، وسيجد القارئ أيضاً الكوميديا الواقعية النقدية التي تهدف إلى إصلاح المجتمع^(٣) . ولكن إلى جانب هذا وذاك ، ظهر في المسرح الاليزابيثي نوع من الكوميديا التي يمكن وصفها بأنها كوميديا واقعية حيادية . . . تلك التي تعرف باسم كوميديا المدينة . وهذا النوع من الكوميديا هو موضوع حديثنا الآن وسوف نتعرض فيه لكاتب بعينه هو توماس ميدلتون ولمسرحية بعينها هي أنه عالم مجنون يا سادة .

نشأت كوميديا المدينة في أحضان لندن وكانت نتاجاً طبعياً لمجتمع هذه المدينة . وكانت لندن في عصر الملكة إليزابيث الأولى مدينة صغيرة لا تزيد مساحتها عن كيلو متر مربع واحد ، يحيط بها عدد من الضواحي وتجاورها مدينة وست مينستر

التي كانت مقراً للحكومة . وكانت لندن على ضالة حجمها مركزاً تجارياً محلياً وعالمياً إذ كانت تحوى ميناء لندن الذى تؤمه السفن من جميع أنحاء العالم مما أدى إلى انفتاح أهلها على مختلف الثقافات عن طريق اختلاطهم الدائم بزوارها من مختلف الشعوب — وكان سكانها من الحرفيين والصناع والتجار أساساً .

وقد ساعد على ازدهار هذا المركز التجارى إبان حكم الملكة اليزابيث أن السلام والاستقرار قد ساد البلاد فى عصرها بالنسبة لسابقه من العصور ، إذ كانت اليزابيث تكره الحروب وتحرص على تجنبها كلما أمكن . لذلك ازدهرت التجارة والصناعة والفنون فى عصرها حيث أن تحسن الوضع الاقتصادى فى البلاد أتاح للغالبية العظمى من سكان العاصمة التجارية قدراً كافياً من الوقت والمال للاستمتاع بشتى أنواع الفنون وخاصة فنون التسلية ، فأقبل الناس على المسارح وحلبات مصارعة الديوك والديبة التى انتشرت حينذاك — كذلك أدى ازدهار الطباعة إلى انتشار نوع من كتب الجيب التى كان تقدم لفارئها بصورة بسيطة مختصرة شتى أنواع المعرفة . وأخذ جمهور هذه الكتب فى الازدياد مع انحسار الأمية مما ساعد على انتشار الأفكار والمعارف بين جميع الطبقات وخلق ثقافة قومية متجانسة شكلت مناخاً صالحاً لازدهار المسرح .

ويسبب تزايد الاقبال على شتى فنون التسلية أخذ عدد المسارح فى الازدياد رغم القيود الصارمة التى فرضها عمدة لندن وكانت تحرم التجمعات الجماهيرية داخل أسوار المدينة لأسباب صحية فى بعض الأحيان (مثل خطر انتشار الطاعون) ولأسباب سياسية فى معظم الأحيان . لقد تغلب عشاق فن المسرح على هذه القيود بأن انشأوا المسارح خارج أسوار المدينة على الشاطئ المقابل لنهر (التيمز) ، وبدأ الأمر بمسرح واحد أنشأه (جيمس بيريدج) وكان نجاراً يهوى المسرح ، وقد أسمى هذا المسرح الذى بناه بيديه (The Theatre) — أى المسرح . وبعد أن التهم الحريق هذا البناء الخشبي قام شقيقه (كاثارت) ببناء مسرح (الجلوب) الشهير الذى التحق شكسبير بفرقة عقب وصوله إلى لندن من مدينته (ستراتفورد أبون أفون) ، وكتب له أروع مسرحياته ليمثلها (ريتشارد بيريدج) وكان من أعظم ممثلى ذلك العصر وأكثرهم شعبية .

ولم تكن فرقة الجلوب هى الفرقة المسرحية الوحيدة ، فقد قام تاجر من الأثرياء يدعى فيليب هنسلو بإنشاء مسرح منافس اسماء (The Rose) (أى الورد) وأسس له

فرقة تمثيلية دائمة يترأسها ممثل آخر شعبي مشهور هو (إدوارد إلين) ، وكان شقيق زوجته . وشجع نجاح هنسلو عدداً من التجار على استثمار أموالهم في المسرح ، فأنشأ تاجر يدعى (فرانسيس لانجلي) مسرحاً جديداً اسمه (The Swan) أي البجعة ، بينما أقام تاجر آخر مسرح (نيوينجتون باتس) .

وهكذا ارتبط ازدهار الاقتصاد بازدهار المسرح . وكان الصناع والحرفيون والتجار وريات البيوت والأثرياء وعلية القوم يعبرون النهر ويتدفقون إلى الشاطئ في الآخر كلما ارتفعت الأعلام فوق المسارح على الضفة المقابلة للمدينة لتعلن عن قيام الفرق بتقديم العروض ، وكانت العروض تبدأ عادة في الثانية والثالثة ظهراً — أى في ضوء النهار^(٤) .

وحاول صاحب كل فرقة استقطاب الكتاب المسرحيين المحبوبين والتعاقد معهم لإمداد الفرقة بنصوص مسرحية طول العام بين تأليف وإعداد . وكان التعاقد بمثابة احتكار لجهود المؤلف الذي كان في أحيان كثيرة يشترك بالتمثيل أيضاً إذا اقتضى الأمر . . . هكذا كان الحال مع شكسبير الذي عمل كاتباً وممثلاً مع فرقة (الجلوب) ، وهكذا كان الحال أيضاً مع بن جونسون — أعظم معاصر لشكسبير . لقد عمل جونسون أول الأمر مع التاجر (فرانسيس لانجلي) مؤسس مسرح (البجعة) ، وتسبب في اغلاق هذا المسرح عندما كتب مع كاتب مشاكس آخر هو (توماس ناش) مسرحية جزيرة الكلاب التي أثارت السلطات ، ودفعت بالكاتبين إلى السجن . وعندما فقد (لانجلي) رخصته المسرحية بحيث تعذر عليه إعادة فتح (الساحة) تلقف منافسه التاجر هنسلو (صاحب مسرح الورده) الكاتبين (جونسون) و (ناس) ودفع لهما الكفالة ، وضمهما لفرقته^(٥) .

والى جانب العامل الاقتصادي ، كان هناك عامل آخر ساعد على ازدهار المسرح في ذلك العصر . . . عامل السيولة الطبقية . ونقصد بالسيولة الطبقية سهولة الانتقال من طبقة الى أخرى مع وجود أنواع من الأنشطة التي تشترك فيها جميع الطبقات ولا تحتكرها طبقة واحدة . فرغم وجود الإقطاع والأرستقراطية لم تكن الحواجز الطبقية في انجلترا في ذلك الوقت في مثل عنفها وتشدها في بقية بلاد أوروبا . كذلك لم يكن قد ظهر بعد في انجلترا ذلك التفريق بين فن العامة وفن الخاصة ، بل كان هناك فن واحد وثقافة واحدة يشترك فيها الجميع بدرجات متفاوتة . وكانت كل

الطبقات تذهب إلى المسرح وتستمع به ، ولا يفرق بينهما سوى نوع المقاعد التي تستطيع كل طبقة ان تحصل عليه . كان جمهور المسرح يحوى الأمراء والنبلاء والتجار والصناع وربات البيوت والأطفال فجاء المسرح فنا شعبيا حقيقيا .

وربما كان لتجاوز مدينة (لندن) التي كانت مركز النشاط الاقتصادى للبلاد مع مدينة (وست مينستر) التي كانت مركز الحكم (اذ كانت تحوى مقر الحكومة وقصر الملكة والكتدرائية ودور القضاء والبرلمان — أى السلطات السياسية والدينية والتنفيذية والتشريعية والقضائية) — ربما كان لهذا التجاور بعض الأثر فى تحقيق هذا النوع من الامتزاج الاجتماعى ، خاصة وان الملكة (اليزابيث) نفسها كانت مولعة بمدينة (لندن) وبحياتها الثرية الصاخبة المتنوعة ، وبفنونها وخاصة فن المسرح . وكانت أيضا — وهو الأهم — تعتبر نفسها أولا وقبل كل شىء ابنة الشعب ، وتشجع رعايتها على النظر اليها كواحدة منهم ، فقد كانت أمها الملكة (آن بولين) سليلة أسرة إنجليزية عظامية ارتفعت بالجهد الذاتى الى الثروة والمناصب من بدايات متواضعة على عكس الملكات السابقات اللاتى كن دائما سليلات أسر ملكية عريقة إنجليزية أو أجنبية ، وقد تسبب زواج الملك (هنرى الثامن) من (آن بولين) فى انفصال إنجلترا عن الكنيسة الكاثوليكية فى روما حين رفض البابا طلاق الملك (هنرى) من زوجته السابقة (كاثرين) ابنة الأسرة الملكية الأسبانية لأسباب سياسية بحته أهمها تحالفه مع الملك الأسبانى مما دفع بهنرى الى أحضان حلف (لوثر) البروتستانتى الذى سمح له بالطلاق وأدى الى قيام الكنيسة القومية الانجليزية التى يرأسها الملك لا البابا . ولكن (آن بولين) لم تمكث على العرش طويلا وماتت على المقصلة لأنها فشلت فى إنجاب وريث ذكر للعرش . وعندما مات (هنرى الثامن) ترك ثلاثة أبناء هم (ادوارد) الذى اعتلى العرش صبيا ومات بعد سنوات قليلة و (ماري) ابنة (كاثرين) الأسبانية التى حكمت إنجلترا حكما دمويا ما يربو على عشر سنوات ، و (إليزابيث) التى خلفتها . ويقدر ما كره الشعب (ماري) (التى أطلق عليها فى أغنية شعبية شهيرة لقب «الشريك المخالف»^(١)) أحب اليزابيث . لقد كرس (ماري) سنوات حكمها لاعادة إنجلترا الى حظيرة الكنيسة الكاثوليكية واستخدمت فى هذا كل وسائل القمع والإرهاب ومن ناحية أخرى حاولت أن تعيد بلادها الى مركز التبعية لأسبانيا فتزوجت (فيليب) ملك أسبانيا وفرضته على شعبها ملكا مما أثار حفيظة الأمة . لقد اعتبر الانجليز (ماري) الدموية رمزا للتسلط الدينى والغزو الأجنبى فكرها وكانت

فرحته عظيمة عندما حلت مكانها (اليزاييث) التى وجد فيها ضالته المنشودة فقد كانت بروتستانتية إنجليزية صرفة ، ومن أبناء الشعب من ناحية الأم . وفى عهد هذه الملكة شهدت بريطانيا صحوة قومية لم يسبق لها مثيل خاصة بعد أن دمر الأسطول البريطانى الأسطول الأسبانى المنيع ، وفرض سيطرته على البحار . وقد صاحب هذه الصحوة القومية مناخ فكرى ثرى ومثير إذ أن الاكتشافات العلمية فى مجالى الفلك والجغرافيا ساهمت فى قلقلة الأفكار الموروثة والصورة القديمة للعالم فساد جو من التطلع والفضول العلمى .

وخلاصة القول أن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى أشرنا إليها ساهمت بصورة فعالة فى ازدهار المسرح . وفى هذا الجو المثير المنعش ظهرت كوميدى المدينة لتعكس حياة أهل لندن الذين كانوا يمثلون الغالبية العظمى من رواد المسرح على اختلاف طبقاتهم .

ورغم أن الواقعية كانت السمة الأساسية التى طبعت هذا النوع من الكوميديا إلا أنها تأثرت كنوع فنى بعض الشيء بالكوميديات التى كتبها (تيرانس) و (بلاوتس) والتى انتشرت ترجماتها فى طبعات رخيصة فى ذلك العصر . ومن ناحية أخرى حملت الكوميديا الجديدة بعض ملامح من مسرحيات الأخلاق التى شاعت فى القرن الخامس عشر . أما من الكوميديا الرومانسية فقد أخذت التركيز على المال باعتباره محور تصرفات البشر ، والنظرة الواقعية الى الحب بعيدا عن الرومانسية ، واعتماد الحبكة المسرحية على الحيل والمقالب . ومن المسرحيات الدينية المحلية استقت تكنيك الحبكة الثنائية — الذى تحدثنا عنه بالتفصيل فى معرض الحديث عن الكوميديا الرومانسية قبل شكسبير — وكذلك الاعتماد على حيلة التكرار . لقد كانت مسرحيات الأخلاق تصور دائما صراع الرذيلة والفضيلة على نفس الانسان ، وكانت الرذائل تتخفى فى ثياب الفضيلة حتى تخدع الانسان العادى (Everyman) — بطل المسرحية — والى جانب حيلة التكرار نجد فى هذه المسرحيات قدرا كبيرا من الواقعية فى تصوير الرذيلة . ويعلق المؤرخ المسرحى الشهير (الاردايس نيكول) على ظاهرة الواقعية المحلية فى مسرحيات الأخلاق فيقول : « من المدهش حقا ان المسرح عندما تحول عن تجسيد القصص الدينية فى مسرحيات الأسرار ودخل عالم القيم الأخلاقية ، الذى هو أيضا عالم الأفكار المجردة ، فى مسرحيات الأخلاق ، تمكن من تحقيق قدر كبير من التواصل مع الحياة من حوله وفى هذا مفارقة . » (٧)

ولكنها مفارقة مفهومة ، فعالم الأخلاق يرتبط بالحياة ارتباطا وثيقا لأن الأخلاق لا تمارس فى فراغ بل فى محيط اجتماعى واقعى . ومن هنا جاء اقتراب مسرحيات الأخلاق من الواقعية . واستمر العنصر الواقعى فى هذه المسرحيات فى النمو والقوة حتى بلغ أوجه فى عصر الملكة (إليزابيث) حين اتخذت كوميديا المدينة مادتها حياة أهل المدينة بكل عيوبها وشرورها وأطماعها الغبية وصورتها بدقة بالغة .

٣- ميدلتون ومسرحية

« انه عالم مجنون يا سادة »

اختلفت الآراء حول تاريخ ميلاد (توماس ميدلتون) ومن المرجح انه ولد فى الفترة بين ١٥٧٠ و ١٥٨٠ ومات فى عام ١٦٢٧ — أى أنه عاصر فترة ازدهار المسرح الإليزابيثى كلها تقريبا . وكان (ميدلتون) — مثله فى ذلك مثل (بن جونسون) و(توماس ناش) وغيرهم — من فرسان المسرح المشاغبين الذين كثيرا ما أقضوا منام عملة لندن وجنوده خاصة بعد موت (إليزابيث) عام ١٦٠٣ واعتلاء الملك (جيمس الأول) الاسكتلندى العرش .

وعمل ميدلتون فترة مع فرقة التاجر هنسلو صاحب مسرح الورده The Rose كما كتب بعض المسرحيات، لفرقة أطفال كندرائية (سانت بول) التى كانت تقدم بعض العروض الخاصة للقصر والنبلاء . وكتب (ميدلتون) عددا من المسرحيات بالاشتراك مع كاتب واقعى كوميدى آخر هو (توماس ديكر) أهمها العاهرة الشريفة ، كذلك تعاون مع الكاتب الممثل (وليام راولى) فى تأليف تراجيديا اسمياها الأدمى — الجنى^(٨) ، وهى دراما عنيفة أهم ما يميزها هو توخيها الواقعية الشديدة المقنعة فى تصوير المشاعر وأعماق النفس البشرية^(٩) .

وقد برع (ميدلتون) على وجه الخصوص فى التصوير الفكاهى الساخر لحياة العامة فى لندن — خاصة فى الحضيض الاجتماعى . ومن أشهر محاولاته فى هذا المجال مسرحيات فتاة شريفة من حى تشيب سايد ، السادة الخمسة ، حيلة جديدة تجب حيلة قديمة والفتاة التى تزار ، وبالطبع مسرحية انه عالم مجنون يا سادة .

ولم يقصر (ميدلتون) سخريته على حياة أهل المدينة بل تخطاها إلى السخرية من حياة أهل القصر فكتب مسرحية أسماها لعبة الشطرنج فضح فيها المؤامرات التى

كانت تحاك انداك لتوحيد الأسر الملكية فى انجلترا وفرنسا بعد موت الملكة (إليزابيث) واعتلاء (جيمس الأول) (الذى كان ملكا لاسكتلندة) العرش .

لقد كان الشعب الانجليزى ينظر الى (جيمس الأول) كملك أجنبى ينتقد محاولاته فى الترقب الى الملوك الكاثوليكين سواء كانوا فرنسيين أو أسبان ويسخر من محاولات الملكة « لفرنسة » البلاط . وكان الملك الجديد يختلف عن (إليزابيث) فى ايمانه العميق بأنه رسول الله أو ممثله الشرعى على الأرض وتمسك بهذا الحق ، وورث ابنه (تشارلز الأول) هذه العقيدة الدكتاتورية مما أدى فى نهاية الأمر الى الثورة على النظام الملكى فى انجلترا واعدام (تشارلز) الأول على يد الشعب فى عام ١٦٤٩ ابان الثورة الجمهورية . لقد كانت (إليزابيث الأولى) تدرك طبيعة شعبها وكراهيته للقمع والقهر ، لذلك حاولت التودد اليه ، وكانت بذكاها المعتاد تردد دائما انها على العش لأن الشعب يحبها ووضعها فى ذلك المكان وتجاهلت تماما فكرة الحقوق الإلهية للملك --- ولكن (جيمس اول) تمسك بهذه الفكرة البالية وأصر على حقوقه الإلهية مما دفع بالكتاب المسرحيين الى الهجوم عليه هجوما ضاريا لم يفلح فى كبتة القمع . ولعل التغيير فى المناخ السياسى والثقافى بعد موت (إليزابيث) وتولى (جيمس الأول) العرش كان أحد أسباب انحسار روح المرح والتفاؤل من الدراما الإنجليزية آنذاك وسيادة روح التشاؤم والإحساس العميق بالمرارة^(١٠) .

ورغم ان (ميدلتون) صاغ سخريته من لمؤامرات السياسية فى مسرحية لعبة الشطرنج فى اطار رمزى مستتر ، إلا أن المسرحية سببت له العديد من المشاكل مع السلطات . ولكن (ميدلتون) استمر فى نقده للبلاط فكتب مسرحية أخرى أسماها أيها النساء احذرن من النساء سخر فيها من سلوكيات البلاط فى ظل الملكة الجديدة . ومن الجدير بالذكر ان هذه المسرحية عرضت فى انجلترا فى عام ١٩٦٠ ولاقت نجاحا كبيرا . كذلك مثلت مسرحية الجنى — الأدمى فى نفس العام وأصابها نفيس النجاح مما يدل على موهبة هذا الكاتب وقدرته على تخطى حدود عصره .

« انه عالم مجنون يأساده »

يتناول (ميدلتون) فى هذه المسرحية واقع الحياة الانجليزية فى عصره ويسخر من سلوكيات و اخلاقيات مدينته الحبيبة لندن^(١١) . ولكن سخرية (ميدلتون) من

لندن وأهلها تختلف اختلافا ملحوظا عن سخرية (بن جونسون) الغاضبة عندما تناول حياة المدينة فى مسرحية الكيمائى أو سوق بارثولوميو مثلا . لقد كانت سخرية (ميدلتون) رقيقة ، يغلفها الحب والتسامح فلم يكن يصرف فى نهاياته مثلا على عقاب المنحرفين كما كان (جونسون) يفعل ، بل كان يسامحهم رغم كل شيء . لذلك يفرق المؤرخون للمسرح الانجليزى بين كوميدياته الساخرة وكوميديات بن جونسون فيطلقون على مسرحيات (بن جونسون) لقب الكوميديات النقدية الأخلاقية ، بينما يطلقون على كوميديات (ميدلتون) اسم كوميديا المدينة City Comedy . وكوميديا المدينة هى الكوميديا التى تصور الواقع المعاش فى سخرية ولكن دون الاصرار على هدف اخلاقى اصلاحى . وربما نبع الاختلاف فى التصنيف من اختلاف اساسى بين شخصية (بن جونسون) وشخصية (ميدلتون) . لقد كان (بن جونسون) يعتبر نفسه أولا وأخيرا كاتباً أخلاقياً هدفه الاصلاح وكان فى هذا متأثراً بالكتاب الكلاسيكيين القدماء الذين عشقهم مثل الكاتب الشاعر (هوراس) الذى وصف الفن فى قصيدته المسماء فن الشعر بأنه طبقة السكر التى تغلف الدرس الأخلاقى كما يغلف السكر الدواء المر . لقد كان (بن جونسون) يتناول حياة المدينة من منظور كلاسيكى بعيد — أى أنه كان يحاول أن يراها من الخارج وعن بعد وربما يرجع هذا الى انه قضى طفولته فى مدينة (وست مينستر) المجاورة للندن والتى كان يسودها جورسمى وقور يلتزم بالتقاليد الكلاسيكية . أما (ميدلتون) فكان ابن المدينة وكان يراها من الداخل بصدق موضوعى شديد ويسخر من عيوبها ، ولكنه فى نهاية الأمر يعشقها بكل حسناتها ومساوئها ويستمتع بعرض واقعها والسخرية منه دون أن يضع برنامجا لاصلاحه أو حتى دون أن يرغب حقيقة فى هذا الاصلاح الذى قد يحولها الى مدينة فاضلة يتغنى منها عنصر التنوع والدرامية . ويلمس القارئ هذا الاحساس بوضوح فى مسرحيته انه عالم مجنون يا سادة .

تدور مسرحية انه عالم يا سادة حول محورين هما شهوة المال وشهوة الجسد . لقد كان (ميدلتون) يرى فى الجنس والمال المحركين الأساسيين لسلوك البشر مثله فى ذلك مثل كتاب الكوميديا الرومانيين ولكن ميدلتون يفرد لكل محور حبكة منفصلة — أى أنه يستخدم اسلوب الحبكة المزدوجة بحيث تقوم المسرحية على حبتين متزاملتين . أما الحبكة الأولى فتدور حول علاقة (السير باونتياس بروجرس) (والاسم يعنى بالضغط السيد الكريم نصير التقدم) بقرية الشاب (فولى ويت)

(واسمع معناه الطائش اللماح) ، وهى علاقة يحكمها المال . ويلمح القارىء فى هذه الأسماء ذات الدلالة الساخرة أثر كوميدى الأمزجة التى روج لها (بن جونسون) آنذاك ، وكذلك يلمس فيها أثر التصوير النمطى للأشخاص الذى شاع فى الكوميديات الرومانية القديمة . وأما الحبكة الثانى فإبطالها هم السيد (بنيتانت برائيل) (أى النادم الداعر أو صاحب بيت الدعارة) والسيد (هير برينز) (المختل العقل أو الأهرج) وزوجته . والمحرك الأساسى للأحداث فى الحبكة الثانية هو الشهوة الجنسية .

والشخصية الرئيسية فى الحبكة الأولى — السير (باونتياس بروجرس) (الكريم نصير التقدم) تكشف عن نقيض اسمها . فالسيد (باونتياس) رجل متآخر ، بخيل ، يظن بماله على قريبه ووريثه الوحيد الشاب (فولى ويت) الذى يدبر الكثير من الحيل والمقالب للحصول على المال من قريبه البخيل . ولكن فى الحبكة الثانية نجد أن السيد (هير برينز) اسم على مسمى ، فهو يعانى من جنون الغيره ويصر على أن تظل زوجته حيصة المنزل دائما بينما تتظاهر هى بالفضيلة وتسعى للقاء السيد (بنيتانت) (النادم — الداعر) الذى يشتهيها ويسعى بشتى الوسائل والحيل للحصول عليها . وهكذا نجد أن المال يشكل العقدة فى الحبكة الأولى ، بينما يشكل الجنس — ما بين اشتهاى وغيرة — العقدة فى الحبكة الثانية .

ويصل (ميدلتون) الحبكتين عن طريق شخصية واحدة يجعلها تنتقل بحرية بين الحبكتين وهذه الشخصية هى بائعة الهوى (فرانك جللمان) (التى يحمل اسمها الأول دلالة مالية بينما يعنى اسمها الثانى خادعة الرجال — وبهذا يحمل دلالة جنسية) .

ان اسم الشخصية يلخص موضوع الحبكتين ويجمعهما فى شخصية واحدة تجمع بين شهوة المال والجسد .

ويحرص (ميدلتون) فى المسرحية على حفظ التوازن بين الحبكتين بحيث لا تطفئ واحدة على الأخرى . فالمشاهد تتابع بين الحبكتين بحيث لا نجد أبدا مشهدين متتاليين من حبكة واحدة ، بل أن (ميدلتون) يضيف أحيانا مشاهد لا داعى لها والغرض الوحيد منها هو نقل المنظر من حبكة الى أخرى .

والمسرحية تستخدم حيلة التنكر باستفادته بحيث يصبح التنكر هو البطل الأساسى فى المسرحية الذى يحل كلتا عقدتيها ، بل ويرز فى النهاية كموضوعها الأساسى . وفى الحبكة الأولى يرتدى (فولى ويت) سلسلة رهيبة من الأقنعة حتى ان المتفرج لا يراه فى شخصيته العادية إلا فى البداية فقط . فهو يظهر حيناً تحت اسم اللورد (أوف ماتش) (أى الزائد عن الحد) ، ثم يرتدى قناع لص قاطع طريق ، ثم يتنكر فى زى عاهرة ، ثم يتقمص شخصية ممثل جائل ، ثم شخصية أحد القضاة .

وفى الحبكة الثانية يتنكر السيد (بنيتانت) فى زى طبيب حتى يستطيع النفاذ الى حصن زوجة (هير برنيز) العنيد . أما الزوجة فترتدى قناع الفضيلة حتى تخفى عن زوجها رغبتها المحرمة فى الانطلاق مع الرجال — أى أنها تتنكر معنوياً بينما يتنكر عشيقها جسدياً . ولا يقتصر التنكر على زوجة السيد (هير برنيز) ، بل يتخطاه الى بائعة الهوى (جلمان) (خادعة الرجال) التى تتظاهر بالفضيلة حتى تتمكن من الايقاع بالسيد (فولى ويت) والزواج منه . كذلك نجد التنكر المعنوى فى سلوك السيد (بلونتاس) الذى يخفى أنانيته وشحه تحت قناع زائف من الكرم .

ويؤكد (ميدلتون) فى مسرحيته أن التنكر المعنوى أفعال أثراً وأشد خطراً من التنكر الجسدى . فرغم أن (فولى ويت) يتمكن من تحقيق مآربه المادية عن طريق سلسلة من الأقنعة الملموسة إلا أن السيدة (جلمان) تتفوق عليه فى القدرة على الخداع دون أن ترتدى أية أقنعة جسدية ، بل تنجح فى الزواج منه رغم ماضيها المشين عن طريق التنكر المعنوى وحده واصطناع الفضيلة .

وحيلة التنكر سواء جاء مادياً أو معنوياً تشيع فى المسرحية روحاً من السخرية الدرامية القوية التى تتبع دائماً من الموقف لا من اللغة . فعل سبيل المثال ، نجد فى المشهد الثانى من الفصل الخامس موقفاً متعدد المستويات فى السخرية الدرامية ، إذ يظهر (فولى ويت) متنكراً فى زى قاضٍ فيظنه الحاضرون ممثلاً جائلاً يتقمص شخصية قاضٍ ويعاملونه على هذا الأساس وفى نفس الوقت يدخل الى المسرح شرطى يتصور أنه أحد القضاة فى الواقع ويعامله على هذا الأساس ، وبالطبع ينتج عن هذا الخلط سلسلة من المفارقات بالغة الفكاهة .

ان مسرحية انه عالم مجنون يا سادة تصور عالماً لا يسكنه سوى المحتالين والمنافقين والطامعين فى المال أو اللاهثين وراء الشهوات الجسدية . فمدينة لندن

كما نراها فى المسرحية يتوسطها منزل السيد (باونتياس) وقريه (فولى ويت) ومنزل السيد (بنيتانت) ومنزل السيد (هير برينز) زوجته . وأهل هذه المنازل يتعاملون بصورة مستديمة مع العاهرة (فرانك جلمان) التى تلخص فى شخصيتها كل مساوىء هذه المدينة التجارية . فتجسد فى آن واحد الشهوات الجسدية المحرمة التى نجدها لدى زوجة (هير برينز) والسيد (بنيتانت) ، وشهوة المال التى تحكم كل تصرفات (فولى ويت) ، والنفاق الأخلاقى الذى يمارسه السيد (باونتياس) . ان العاهرة جلمان تتوسط المسرحية وتوحد حبكتيها فيبدو وكان (ميدلتون) يرمز بها لما آلت إليه مدينة لندن التى أصبحت تحكمها شهوة المال والجنس فى عصر المال والتجارة وشراء الشرف والألقاب .

ولكن (ميدلتون) يحتفظ فى المسرحية بنغمة ساخرة معتدلة لا تعلق أبدا إلى نبرة الغضب العاتى أو الدعوة العامة إلى الإصلاح . ان الدرس الأخلاقى الوحيد الذى نجده فى المسرحية لا يتعدى ما يقوله (ميدلتون) فى آخر بيتين شعريين فى المسرحية :

ان من يعيا بالخداع يحكم على نفسه بالضيق
فبعد أن يخدع الجميع يأتى من ييزه فى الخداع

أى ان الدرس الأخلاقى يحذر من مغبة الخداع لأنه يؤدى فى النهاية إلى خداع النفس ولا يدين مثلا شهوة المال أو التحلل الأخلاقى . فنجد (فولى ويت) — الساعى إلى المال — يحصل على ما يريد ، ورغم أنه يكتشف أن (فرانك جلمان) التى يتزوجها كانت عشيقه عمه ، الا أن هذا الكشف لا يترتب عليه أى آثار مدمرة بل يأتى إليه بمزيد من المال الذى يهواه حيث ان عمه السيد (باونتياس) يعوضه عن خسارته المعنوية ” بألف جنيه ” . واما الحكمة الثانية فتنتهى بتوبة زوجة (هيربرينز) وعشيقتها السيد (بنيتانت) . ولكن المتفرج لا يستطيع أن يقتنع بهذا التحول أو أن يأخذه مأخذ الجد حيث أن شخصية الزوجة كما يرسمها (ميدلتون) لا تعلق أن تكون عروسة خشبية لا حياة فيها ، وبالتالي لا تحمل ثقلا أخلاقيا ، فهى تستسلم بسهولة ، ودون صراع فى أول الأمر ، وتتوب فى النهاية بنفس الصورة الآلية المفتعلة . ومما يضعف من الوزن الأخلاقى لتوبتها أيضا تصوير (ميدلتون) الهزلى المبالغ

لشخصية زوجها الغيور — ذلك التصوير الذى يجعل المتفرج يتمنى أن يلحق الأذى
بذلك الزوج الفكاهى الأحمق .

ان ميدلتون يعالج الخيانة الزوجية فى هذه المسرحية لا باعتبارها رذيلة أخلاقية أو
سلوكا إجتماعيا مشينا يتطلب الاصلاح بل كوسيلة شيقة لتقديم عدد من المواقف
والمفارقات الكوميديّة — أى أنه يرصد ظاهرة اجتماعية موجودة ويصورها بكل
الفكاهة والسخرية الممكنة دون أن يتطرق فى الهجوم عليها أو عقاب مرتكبيها .

ولكن ، جنبا إلى جنب مع كوميديا المدينة التى تلاحظ وتصور فى موضوعية
وحياة أخلاقى ، ظهر على المسرح الإليزابيثى نوع آخر من الكوميديا ذات الطابع
الأخلاقى الاصلاحى ، اقترن باسم بن جونسون .

أجازة الاسـكافي والواقعية الرومانسية

١ - الواقعية الرومانسية :

ارتبط ظهور الواقعية فى المسرح الانجليزى فى أواخر عهد الملكة اليزابيث الأولى (كما ذكرنا من قبل) بيزوغ الطبقة البرجوازية الجديدة من التجار والصناع وأرباب الحرف من ساكنى المدينة ^(١) . واستمرت الواقعية فى الازدهار مع ازدياد نفوذ هذه الطبقة فى عصر الملك جيمس الأول الذى خلف اليزابيث على عرش إنجلترا اذ شجع هذا الملك نظام بيع حقوق احتكار بعض الصناعات والأنشطة التجارية مما جعل بعض أعيان هذه الطبقة العصامية البروتستانتية الجديدة قوة اقتصادية وسياسية فعالة تمكنت فى عهد ابنه تشارلز الأول من قلب نظام الحكم وإعلان الجمهورية لفترة ^(٢) .

وتولد من التيار الواقعى فى المسرح آنذاك نوع جديد من التراجيديات الواقعية هو التراجيديات العائلية التى طرحت الهموم الأخلاقية للطبقة الجديدة وستعرض لها بعد قليل ، كما نتيج نوع من الكوميديا الواقعية هو كوميديا المدينة (وقد تعرضنا لها من قبل بالتفصيل) . ورغم أن كتاب كوميديا المدينة قد ركزوا فى تصويرهم لحياة أهل لندن على عنصر السخرية — بدرجات متفاوتة تتراوح بين النقد اللاذع والضحك المتسامح المتعاطف — من قيم الطبقة الجديدة ، وأسلوب حياتها ، وتطلعاتها ، وتكالبها على المادة (كما رأينا فى مسرحية إنه عالم مجنون يا سادة) ، إلا أن عدداً

من كتاب الكوميديا فى هذه الفترة حاولوا غرض الطرف عن كل مثالب الطبقة الجديدة ، وجهدوا فى الاحتفال بها وتمجيدها . وتجاهل هؤلاء مظاهر وأبعاد التوتر الاجتماعى والسياسى الذى نشأ عن ظهور هذه الطبقة ، وطرحوا فى كوميدياتهم صورة زائفة لمجتمع مثالى يسوده الوفاق وذلك بتصوير هذه الطبقة كعنصر متجانس مع العناصر القديمة فى عالم يعمه الرثام والسلام الاجتماعى الذى كانوا يرمزون إليه دائما فى أعمالهم باحتفال ختامى أو وليمة يؤمها الملك وجميع طبقات الشعب ، يأكلون ويشربون ويمرحون معا دون حواجز أو فواصل .

وقد نتج عن هذا النزاع الاحتفالى التوفيقى فى تصوير الواقع الاجتماعى المتوتر نوع جديد من الكوميديا طرح الواقع من خلال مصفأة رومانسية مثالية خلصته من كل شوائبه وعناصر الصراع فيه وجعلته أقرب إلى اليوتوبيا أو العالم الخيالى منه إلى الواقع الحياتى الفعلى . ويطلق على هذا النوع من الكوميديا أحيانا اسم " كوميديا الاحتفال " (Comedy of Celebration) ، ولكن أصدق توصيف له فى حقيقة الأمر هو لقب الكوميديا الواقعية — الرومانسية .

وفى هذا النوع من الكوميديا يتم تحويل الواقع إلى أسطورة خيالية مثالية عن طريق مزج نوعين مألوفين من الكوميديا شاعا فى العصر الاليزابيثى وهما الكوميديا الرومانسية الشعبية التى اشتهر بكتابتها (جون بيل) و (روبرت جرين) ثم (وليام شكسبير) وكوميديا المدينة التى برع فيها (ميدلتون) و (بن جونسون) فى مسرحية سوق أو مولد بارثولوميو .

فمن الكوميديا الرومانسية اقتبس النوع الجديد مفهوم الحب الرومانسى ، والإصرار على قيمته وحتمية انتصاره ، واتخذ منه سبيلا لتحقيق التوافق الاجتماعى بين الطبقات عن طريق الزواج . وكان الحب فى الكوميديا الرومانسية وسيلة لتحقيق التوافق الكونى لا الطبقي . واستقى النوع الجديد من الكوميديا الرومانسية أيضا مبدأ الاعتماد على الصدفة والحظ والتدخل المفاجئ لقوى خارجية لحسم الصراع وإحلال السلام ، وحذا حلو الكوميديا الرومانسية فى الابتعاد عن السخرية والنقد اللاذع الذى يستهدف الإصلاح ، وفى التركيز على روح المرح والاحتفال ، وكذلك فى النحو إلى التبسيط فى رسم الشخصيات وتصوير العواطف والشرور باعتبارها عوارض مؤقتة لا تلبث ان تزول من تلقاء نفسها ، او يتدخل من قوى خارجية علوية ،

لا باعتبارها حقائق مريّة ينبغي أن يصارعها الانسان ليزيلها . وباختصار شديد : أخذت الكوميديا الجديدة من الكوميديا الرومانسية جنوحها إلى الهروب إلى عالم مثالي طوباوى يتفنى منه الشر والمعاناة والصراع .

ورغم هذه الروح الرومانسية المثالية الصرفة فى التعامل مع الواقع الخارجى — الذى لم يكن مثاليا أو طوباويا بلّى مقياس كما تشهد على ذلك حقائق الفقر والاضطهاد الدينى والحرب الأهلية التى اندلعت بعد ذلك بقليل — رغم هذه الروح الرومانسية الهروبية اختارت الكوميديا الجديدة (الواقعية الرومانسية) الإطار الواقعى الصرف فى طرح الأحداث — ذلك الإطار الذى ميز كوميديا المدينة ، فالتزمت بالزمان والمكان المعاصرين وانتقت أبطالها من المواطنين العاديين من سكان المدن ، وتجنبّت تماما كل العناصر الخارقة مثل الأشباح والجن والسحرة والشخصيات الأسطورية وكل ماخرج عن الواقع البشرى الصرف ، وجعلت موضوعها الأساسى — مثلها فى ذلك مثل كوميديا المدينة — العلاقات الاجتماعية فى ضوء التغيرات التى نتجت عن بزوغ الطبقة البرجوازية الجديدة ، ولكنها تناولتها بروح الرومانسية .

وقد أوقع هذا التزاوج بين الروح الرومانسية المثالية والإطار الواقعى التاريخى الكوميديا الجديدة فى نوع من الزيف إذ انها حاولت عن طريق الطرح الواقعى الخارجى أن تقنع المتفرج بأن الرؤية المثالية المطروحة فى النص لها فاعلية ووجود الحقيقة التاريخية . لذلك كثيرا ما يلمس القارىء لهذه الكوميديات نوعا من الزيف والتزييف للحقائق التاريخية خاصة فيما يتعلق بتصوير العلاقة بين العامل وصاحب العمل ، أو بين الطبقة الأرستقراطية الغنية بالوراثة ، والطبقة البرجوازية الغنية بالجهد العصامى .

وقد برع فى هذا النوع من الكوميديا الواقعية — الرومانسية عدد كبير من الكتاب كان أشهرهم (توماس هيوود) الذى روج لهذا النوع الجديد بمسرحيته الشهيرة أربعة من صبية الحرفيين من لندن والتى لاقت نجاحا كبيرا آنذاك . ولكن ربما كانت مسرحية أجازة الإسكافى — التى كتبها مؤلف شهير آخر غزير الانتاج هو (توماس ديكر)^(٣) — هى أفضل مسرحية وصلتنا من تلك الفترة فى هذا المضمون ، اذ مازالت حتى الآن تمثل بين الحين والآخر على مسارح انجلترا بنجاح كبير ربما لتمييزها الفنى

وروحها المرحه ، وربما لأن الطبقة البرجوازية التي تحتفل بها المسرحية مازالت تمثل الغالبية العظمى من رواد المسارح فى إنجلترا ، وهذه المسرحية هى موضوع حديثنا اليوم .

٢ - اجازة الاسكافى :

تدور مسرحية اجازة الإسكافى حول ثلاث قصص تتعرض للعلاقات الاجتماعية بين الطبقات على مختلف درجات السلم الاقتصادى^(١) . ففى القصة الأولى نشهد قصة غرام بين أحد افراد الطبقة الأرستقراطية هو السيد (رولاند ليسى) وفتاة من الطبقة البرجوازية هى (روز) التى استطاع والدها " البقال " أن يصعد بعصاميته إلى مركز عمدة مدينة لندن (كما ارتفعت مسز تاتشر ابنة البقال إلى منصب رئيسة وزراء بريطانيا حاليا) . ولكن الحب يصطلم بعقبة اجتماعية هى رفض كل من والد الفتاة البرجوازى وعم الفتى الأرستقراطى الموافقة عل زواجهما . فالعلم الأرستقراطى (السيد هيو ليسى) صاحب مقاطعة (لينكولن) لا يريد ان تمتزج دماء أسرته الأرستقراطية العريقة بدماء عامة الشعب ولذلك يستصدر أمرا من الملك بابتعاث ابن أخيه لقيادة إحدى الفرق فى الحرب الدائرة مع فرنسا . وأما الأب العصامى الذى جمع ثروته ووصل إلى مكانته بشق النفس فهو يرفض أن يصاهر الطبقة الارستقراطية لتخوفه من بدخها واستهتارها فى إنفاق الأموال ، فهو يخشى على ثروته وثررة ابنته إن هى تزوجت أرستقراطيا — ولذلك فهو يرسل ابنته إلى بيت ريفى خارج لندن ليجمعها بمأمن من حبيبها .

وفى القصة الثانية يقع شاب من الطبقة المتوسطة الميسورة — هو السيد (هامون) فى غرام (جين) العاملة الفقيرة التى تكسب عيشها من الحياكة بعد أن ذهب زوجها الاسكافى (رالف) إلى الحرب فى فرنسا . (ويحاول (هامون) الحصول عليها بإيهاهما أن زوجها قد مات فى الحرب . ولكن فى اللحظة المناسبة يعود الزوج — ويحاول (هامون) أن يغريه بالمال ليطلقها ، ولكن الاسكافى الشريف (رالف) يؤنبه قائلا :

" ياسيد هامون ... ياسيد هامون ! أنظن أن الاسكافى يمكن أن يصل إلى هذا الحد من الدناءة ؟ أنظنه يقبل أن يتاجر فى زوجته كالבضاعة ؟

خذ ذهبك وابلعه عليه يخنقك . والله لولا عرجى هذا لجعلتك تبلع إهانتك ”
(الفصل الخامس — المشهد الثانى) .

وأما القصة الثالثة فهي أبسط فى حبكتها من القصتين السابقتين ، وتتكون من مشاهد متفرقة ، هى أقرب ما تكون إلى الاسكتشات الكوميديّة ، وتصور علاقة الإسكافى المرح (سايمون إير) بعماله وصبيته من ناحية ، وبزوجته السليطة اللسان (مارجريت) من ناحية أخرى . والخيوط الأساسى فى هذه القصة هو الصعود الصاروخى لهذا الاسكافى على درجات السلم الاجتماعى إلى منصب عمدة لندن عن طريق صفقة تجارية تمنحه ثروة مفاجئة .

وتمثل قصة (سايمون إير) الإطار العام للمسرحية الذى ينتظم الحبكتين السابقتين ويربطهما . فالحبیب (رولاند) فى الحكّة الأولى يهرب من الجيش المسافر إلى فرنسا ، ويتنكر كإسكافى هولندى ، ويلتحق بالعمل عند (سايمون إير) حتى يتمكن من الوصول إلى مخبأ حبیبته والهرب معها . ويلعب (سايمون إير) دور الجنیة الطیبة فى القصص الشعبي ليحقق النهاية السعيدة لقصة الحب ، فيجعل الملك يتدخل شخصيا لإتمام الزواج ومصالحة الطبقتين المتصارعتين المتمثلتين فى الأب البرجوازى والعم الأرستقراطى .

وفى الحكّة الثانية يعود الإسكافى الفقير (رالف) من الخدمة العسكرية ليستأنف عمله فى حانوت (سايمون إير) وهناك يساعده زملاؤه من الإسكافيين فى العثور على حبیبته وزوجته (جين) وتخليصها من براثن البرجوازى الثرى (هامون) ، بل انهم أيضا ينجحون فى تغيير (هامون) الذى يعترف بخطئه فى النهاية ويمنح (رالف) وزوجته قدرا كبيرا من المال تكفيرا عن ذنبه بحيث تتم المصالحة أيضا بين طبقة العمال والطبقة البرجوازية بعد أن تمت المصالحة بين الطبقة البرجوازية والطبقة الارستقراطية فى الحكّة الأخرى .

ويهيمن الإسكافى (سايمون إير) على المسرحية بفلسفته المتفائلة ، وشخصيته المشرقة ، وروحه المرحّة ، وفكاهاته التى تشر على المسرحية فى مجموعها روحا من البهجة بحيث يصبح الجو العام أقرب إلى جو الكرنفال أو الاحتفال الشعبى منه إلى جو حياة لندن بعمالها وحرفيها كما كانت فى الواقع .

وتتجلى الروح الرومانسية فى تناول الواقع الاجتماعى فى المسرحية فى تصوير (ديكر) لهذه الشخصية المحورية . فالقارئ للمسرحية لا يجد فى (سايمون لير) أية ملامح واقعية محددة تجعله ممثلا واقعيا مقنعا لأصحاب رؤوس الأموال الصغيرة فى هذه الفترة ، بل يجد بطلا شعبيا مثاليا ، خفيف الظل ، لا تشوبه شائبة ، مرح كريم ، عطوف ، يتوهج بحب الحياة والرغبة فى إسعاد الجميع . ويبرز هذا خاصة فى مشهد الوليمة الذى ينهى المسرحية ، والذى تتم فيه المصالحة الاجتماعية بزواج الأرستقراطى من بنت الطبقة المتوسطة بحضور الملك ومباركته ، وبحضور جميع الإسكافيين ، باعتبارهم ممثلين لطبقة العمال ، ومشاركتهم فى هذا الاحتفال .

ورغم أن المسرحية قد تبدو فى ظاهرها ، ولأول وهلة ، تقديمية المضمون ، تمجد طبقة العمال من ناحية وتشجع الرأسمالية الصغيرة الناشئة من ناحية أخرى ، وتدعو إلى السلام الاجتماعى وتأزر الطبقات لمصلحة الوطن القومية التى تتمثل فى الحرب ضد عدو أجنبى هو فرنسا — تلك الحرب التى يشترك فيها الأرستقراطى والعامل جنباً إلى جنب ، رغم كل هذه المضامين الإيجابية الظاهرية ، إلا أن المسرحية لا تلبث ان تكشف من داخلها عن زيف الرؤية التى تعرضها وذلك من خلال الشخصية المحورية فى المسرحية وهى شخصية الإسكافى — صاحب العمل (سايمون لير) .

إن هذا البطل البرجوازى الصغير يصعد إلى طبقة الحكام عن طريق الثروة أساسا ، لا عن طريق العمل أو الكفاءة ، وهو يحصل على الثروة لا عن طريق العمل بل عن طريق صفقة تجارية ناجحة (أى مضاربة مالية) تنقله من طبقة العمال إلى طبقة التجار الأثرياء (Businessmen) . وبمجرد حصوله على هذه الثروة يتخلى عن مهنته كإسكافى ليفرغ للعبة السياسية فيقترب إلى الملك والعمال فى آن واحد عن طريق إقامة الولائم (أى الرشوة المستترة — عملا بالمثل الشعبى القائل " إطعم الفم تستحى العين ") ، ويقوم بدور المهرج والوسيط للملك ليخدم مصالح الطبقة التى ارتفع إلى مصافها — فهو يحقق مكسبا لعمدة لندن السابق قد يفيد هو شخصيا باعتباره عمدة لندن الحالى — اذ هو ينجح فى إتمام زواج بين ابنة عمدة لندن السابق الذى صعد إلى هذه الرتبة مثله عن طريق التجارة وبين واحد من أفراد طبقة الحكام الأرستقراطية .

ولا نبالغ إذا قلنا أن هذه المسرحية — فى أحد جوانبها — تؤرخ لبداية تحالف البرجوازية الصاعدة مع الطبقات الأرستقراطية القديمة للسيطرة على الشؤون الاقتصادية والسياسية — ذلك التحالف الذى طفا إلى السطح عام ١٦٦٠ حين استدعى البرلمان الانجليزى الذى كان يقوده أعيان هذه الطبقة الملك تشارلز الثانى من المنفى فى فرنسا ليستأنف الحكم الملكى بعد الثورة الجمهورية التى قادها نفس البرلمان ، ذلك التحالف الذى بلغ أوجه فى التزاوج المتزايد بين الطبقتين — طبقة النفوذ والألقاب وطبقة المال — فى أواخر القرن السابع عشر .

أما طبقة العمال ، وهم الإسكافيون فى هذه المسرحية ، فتظل بمعزل عن الطبقتين إذ ما تكاد العاملة (جين) تبدأ فى الصعود إلى الطبقة الوسطى حتى يعود زوجها ليعيدها إلى مكانها كواحدة من بنات الطبقة العاملة ، بحيث يبدو وكأن المسرحية تعارض بصورة مستترة تزاوج العمال مع طبقات أعلى بينما تجل هذا بالنسبة للطبقة المتوسطة من أصحاب رؤوس الأموال .

وربما كانت هذه الرسالة السلبية المستترة التى ضمنها ديكر (وكان من أبناء الطبقة المتوسطة ، يعتنق أحلامها ومخاوفها) ثنايا عمله رغما عنه هى التى حلت بكتاب آخر من الطبقة الأرستقراطية — هو (فرانسيس بومونت) — إلى كتابة مسرحية بعنوان فارس يد الهاون سخر فيها من القيم البرجوازية الأنانية المتقنعة بالغيرية والمرح فى مسرحية أجازة الإسكافى ، وكشف القناع عنها بطريقة ماهرة حين صور ثورة التاجر البرجوازى حين تقع ابنته فى حب عامل فقير ، ولكن لهذا حديث آخر .

والقارئ لتاريخ مدينة لندن الاجتماعى والاقتصادى فى فترة التحول هذه من القرن السادس عشر إلى القرن السابع عشر يكتشف مدى زيف الصورة التى رسمها (توماس ديكر) لواقع حياة طبقة العمال من صبية الحرفيين فى لندن . لقد صور (ديكر) حياتهم تصويرا مثاليا جميلا يتنصر فيه صاحب العمل لصبيته ضد زوجته ، بل ويهجم حانوته بعد ثرائه المفاجئ . ولكن حقيقة الأمر هى أن نظام "المعلم والصبي" فى هذه الفترة كان ينطوى على قدر كبير من القهر والعبودية — إذ كان القانون يقف دائما إلى جوار صاحب العمل ولا يعاقبه إذا أساء معاملة "صبيه" ولكن يطارد الصبي ويضطهده إذا هرب من مخدمه . وكان صبية الحرفيين يقومون بين الحين والآخر بمظاهرات عنيفة احتجاجا على هذا النظام الذى كان يمتلك فيه

صاحب العمل الصبى جسدا وروحا لفترات طويلة تربو على عشرة أعوام . لقد تجاهل (توماس ديكر) حقائق هذا النظام المريعة وصور مجموعة من العمال فى حالة من السعادة والوفاق الخياليين مع صاحب العمل .

وقد قدمت مسرحية أجازة الإسكافى لأول مرة فى البلاط الملكى عام ١٥٩٩ فى احتفالات أعياد الميلاد . وربما فسر هذا رنة الوطنية التى تسودها ، ومحاولة كاتبها تأكيد قيمة الوطنية فوق الصراعات والانتماءات الطبقية ، وتصويره للملك باعتباره المرجع الأول والأخير فى حسم هذه الصراعات .

ومن الجدير بالذكر أن (توماس ديكر) قد اعتمد فى تناوله لحياة الإسكافيين على كتاب (توماس ديلونى) الحرفة المهذبة (The Gentle Craft) الذى نشر عام ١٥٩٧ . ومن المرجح أيضا أنه قد استقى فكرة قصة الحب بين (روز) و (ليسى) من الكوميديا الرومانسية التى كتبها (روبرت جرين) عام ١٥٨٨ بعنوان الراهب ييكون والراهب بانجى التى يتزوج فيها أحد أفراد الطبقة الأرستقراطية من فلاحه جميلة تدعى (مارجريت) فى احتفال كبير ينهى المسرحية ويحضره الملك والفلاحون النبلاء .

ورغم تشابه المسرحيتين فى الروح الرومانسية الاحتفالية المرحية إلا أن مسرحية (جرين) التى تدور أحداثها فى القرن الثالث عشر فى جوريفى رعائى يجعلها أشبه بالحدوة الشعبية لا تحمل رنة الزيف التى بطنت جو المرح والاحتفال فى مسرحية (ديكر) الواقعية ، ربما لأن (جرين) لم يحاول أن يدعى ضمنا أنه يؤرخ لواقع اجتماعى تاريخى حقيقى محدد . لقد تجنب (جرين) الواقعية تماما ، وصاغ مسرحيته فى جو الحدوة الشعبية المليئة بالسحر والمعجزات والطقوس والقيمات الشعبية التى لا تنتمى إلى زمان أو مكان محددين بحيث جاءت الفلاحة (مارجريت) فى مسرحيته لا رمزا تاريخيا واقعيا طبقيا للفلاحين ، بل رمزا دينيا مطلقا وشاملا للعدراء المقدسة — أى السيدة مريم عليها السلام .

ولكن الغلالة الرومانسية المثالية المفتعلة التى يحاول (ديكر) أن يضفيها على واقعه الاجتماعى المعاصر فى مسرحيته أجازة الإسكافى لا تنجح فى إخفاء التوترات التاريخية الحقيقية التى عجت بها تلك الفترة — تلك التوترات التى تطل بوجهها بين الحين والآخر لتمزق قناع الحل الرومانسى المثالى الاحتفالى فى لمسات مؤلمة

صداقة تفلت من المؤلف لعل أبرزها معاناة الجندي العائد (رالف) الذي يساق إلى الحرب مرغما في بداية المسرحية ، وعندما يعود يجد أنه قد فقد زوجته لأن زوجة رئيسه ومعلمه صاحب العمل قد طردتها لا لسبب سوى اعتزازها بكرامتها .

فارس يد الهاون والمسرح المسرح

يرتبط التجريب فى المسرح — بمعنى التعديل والتجديد فى الأشكال الفنية بحثا عن صيغة مسرحية جديدة — ارتباطا وثيقا بمراحل التغير الاجتماعى الذى عادة ما ينتج عن تحول اقتصادى تكنولوجى يؤدى بدوره إلى تحول فكرى ثقافى . فالأشكال الفنية القائمة فى فترات الاستقرار لا تلبث أن تتعدل أو تتغير تحت وطأة ظرف تاريخى جديد يعدل الرؤية السائدة للعالم .

ولقد شهد القرن العشرين كما من التجريب فى الفن لم تشهده القرون السابقة فى تاريخ الحضارة البشرية مجتمعة ربما لأن القرن برمته يمثل مرحلة انتقال بين مرحلة كاملة من الحضارة الانسانية ومرحلة أخرى لا يعلم كنهها وأبعادها إلا الله — إذ قد تكون فجرا جديدا ، وقد تكون النهاية .

ووسط خضم التيارات التجريبية العديدة فى مجال المسرح فى القرن العشرين يلمح الدارس سمتين لا تلبث أن تتكررا من تجربة إلى أخرى ومن تيار إلى آخر وهما السخرية الشاملة أولاً ، ثم تجاهل عنصر الإيهام المسرحى ثانياً — ونقصد به محاولة إقناع المتفرج إقناعا مؤقتا بالاندماج مع خشبة المسرح واعتبار ما يراه واقعا حقيقيا حياتيا لا وهما فنيا مفتعلا . ومهما اختلفت التجارب الفنية والتيارات الفكرية التى تساندها من عبثة إلى ملحمة إلى تكعيبية بيراندليلية (نسبة إلى الكاتب الإيطالى لويجى بيراندللو)^(١) يجد القارىء دائما عنصري السخرية وكسر الإيهام مع اختلاف

توظيفهما لخدمة الهدف الذى يرمى اليه الكاتب . لذلك يميل النقاد والدارسون الآن إلى إطلاق صفة (الميتاتياتر) (metatheatre) أو " الميتامسرح " على كل دراما القرن العشرين — وهى تعنى المسرح المسرح أى المسرح الذى لا يحاكي الواقع أو يتقنع به بل يؤكد هويته كلعبة مصطنعة ويتخذ موضوعه الأساسى طبيعة اللعبة المسرحية ذاتها . ورغم أن لفظة الميتاتياتر هذه قد ظهرت فى الستينيات إلا أن فكرة المسرح المسرح قد ظهرت منذ بداية القرن العشرين فى كتابات نيكولاى إيغرينوف فى روسيا مثل المسرح كمسرح والمسرح لذاته والحياة كمسرح والتى أكد فيها جميعا ضرورة اتجاه المسرح إلى المسرحة .

وقد يعتقد البعض أن مبدأ كسر الإيهام الذى يتضمن تأكيد ما نسميه بمسرحية المسرح — أى تأكيد حقيقته كعرض مسرحى مفتعل يخضع لتقاليد الفن — ولا يحاكي واقعا خارجيا بل يقدم واقعا مصطنعا بديلا — هو سمة جديدة لم تشهدها الدراما من قبل . ولكننا نجد فى المسرح الإنجليزى ، فى فترة مفترق الطرق بين الحضارة التى قامت على الإقطاع حتى بداية القرن السابع عشر والحضارة التى اعتمدت على التجارة والصناعة منذ ذلك الوقت — نجد فى فترة الانتقال هذه ثراء فى التجارب الدرامية يتضمن مثالا مبكرا على شكل مسرحى يستحضر إلى الدهن مسرحيات بيراندللو ثلاثية المسرح فى المسرح وست شخصيات تبحث عن مؤلف . وفى مسرحية غريبة بعنوان فارس يد الهاون الحارقة التى كتبها المؤلف المسرحى (فرانسيس بومونت) نرى عملا دراميا يعتمد أساسا فى تكوينه على السخرية التى تتناول بالنقد الفن والحياة معا ، وعلى عنصرى الإرتجال المنظم والتداخل المقصود بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين بحيث تتأكد من خلال العرض حقيقة المسرح كلعبة مفتعلة مؤقتة .

فرانسيس بومونت مسرحية فارس « يد الهاون » الحارقة :

يقترن اسم (فرانسيس بومونت) (١٥٨٤ — ١٦١٦) فى تاريخ المسرح الانجليزى باسم كاتب آخر هو (جون فلتشر) (١٥٧٩ — ١٦٢٥) ، وذلك لأنها اشتركا معا فى تأليف ما يقرب من خمسين مسرحية مما قد يوحى للبعض بأن تعاونهما فى مجال الكتابة للمسرح استمر حياة كاملة — خاصة وإن الكاتبين كان يجمعهما

توافق فكرى نبع من انتمائهما إلى الطبقة الأرستقراطية على عكس الغالبية العظمى من كتاب المسرح الاليزابثى الذين كانوا ينتمون إلى الطبقة المتوسطة .

انحدر (فرانيسيس يومونت) من أسرة عريقة فى مقاطعة (ليستر) وكانت أمه تنتمى إلى طبقة النبلاء ولم يلبث (يومونت) بعد حين ان تزوج من فتاة ثرية من مقاطعة (كنت) وهجر الكتابة للمسرح التجارى وقصر كتاباته الدرامية على العروض الترفيهية للبلاط الذى عاش فى ظله حتى موته . أما (فلتشر) فكان أيضا وثيق الصلة بالبلاط والنبلاء إذ كان أبوه الراعى الدينى الخاص للملكة إليزابيث الأولى وكان ينعم بمنصب اسقف مدينة لندن .

ولكن رغم هذا التشابه فى الفكر والمزاج والنشأة والانتماء الطبقي الا أن فترة التعاون بين (يومونت) و(فلتشر) فى الكتابة المسرحية لم تستمر أكثر من خمس سنوات فقط — فى الفترة من ١٦٠٨ إلى ١٦١٣ . ورغم الاقتران الوثيق بين اسميهما لكثرة انتاجهما المشترك الا أن المسرحية الوحيدة التى قدر لها أن تخلد على خشبة المسرح الانجليزى بعد موتها كانت مسرحية كتبها (يومونت) وحده (فى رأى الغالبية العظمى من الباحثين) قبل بداية تعاونه مع (فلتشر) بأقل من عام وهى مسرحية . فارس " يد الهاون " الحارقة التى عرضت لأول مرة عام ١٦٠٨ ومثلها فريق أطفال كندراية سانت بول^(٢) .

والمسرحية تصور فى البداية مجموعة من الممثلين على وشك البدء فى تقديم عرض مسرحى يدور حول قصة غرام بين فتاة من الطبقة المتوسطة هى (لوسى) وفتى من الطبقة العاملة المعذمة هو (جاسبر) الذى يعمل مساعدا لوالدها فى تجارته . ولكن ما إن تشرع الفرقة المسرحية فى التمثيل حتى يتدخل واحد من المتفرجين ، ومهمته " يقال " ويشار اليه فى المسرحية بكلمة " مواطن " فقط ويطلب هو وزوجته من الفرقة أن تقدم لهما مسرحية من النوع البطولى الذى يمتلىء بالمغامرات الرومانسية ، على أن يقوم بدور البطولة فيها مساعد البقال أو " صبيه " (رالف) وذلك لتمجيد تجار وبقالى لندن ورفعهم إلى مصاف الأبطال أسوة بالملوك والنبلاء .

وتنزل الفرقة على رغبة المتفرج على شرط أن يسمح لهم بتقديم مسرحيتهم أيضا . ويبدأ العرض الذى تتداخل فيه الحبكتان : الحبكة التى تدور حول التاجر الثرى (فنشرويل) (ومعنى الاسم صاحب الصفقات الناجحة أو أبو السعد) وابنته

وحبييها الفقير (جاسبر) والتي تلتزم بالاطار الواقعي ، والحبكة الثانية التي تصور بطولات الفارس المغوار صبي البقال (رالف) الذي يرتدى زى فرسان العصور الوسطى ويحمل على درعه شارة البقالين — وكانت المدق الذي يستخدمونه في صحن التوابل قبل بيعها .

وتستحضر مغامرات الفارس — البقال (رالف) إلى الذهن مغامرات بطل (سرفانتيس) في رواية دون كيشوت بصورة قوية ترجح أن (بومونت) قرأ رواية (سرفانتيس) أو على الأقل الجزء الأول منها . ورغم أن الترجمة الانجليزية لهذا الجزء نشرت عام ١٦١٢ — أى بعد كتابة المسرحية إلا أنه من المحتمل أن بومونت اطلع على المخطوط قبل نشره^(٣) .

وتتطور المسرحية إلى نهايتها السعيدة من خلال تشابك المغامرات "الدون كيشوتية" مع قصة الحب الواقعية ، وتعليق البقال وزوجته ، اللذين يلعبان دور المتفرج والكورس في آن واحد ، عبر عدد هائل من المفارقات الكوميديّة التي تنتج عن تداخل وتقاطع عدة مستويات من الايهام المسرحي : فهناك الممثلون الحقيقيون الذين يدعون أنهم ممثلون وهميون في مسرحية تصور فرقة مسرحية على وشك البدء في العرض ، وهناك المتفرجون الحقيقيون (الجمهور الاليزابيثي في المسرح) والمتفرجون الوهميون (البقال وزوجته) ، وهناك المسرحية الحقيقية التي يزعم الممثلون الحقيقيون تمثيلها وهي مسرحية فارس "يد الهاون" . وهناك المسرحية الوهمية التي يدعى الممثلون الوهميون إزماعهم على تمثيلها وهي قصة "التاجر فنشرويل" وهناك أيضا المسرحية المفتعلة الأخرى التي يطالب بها البقال وزوجته واسمها أيضا فارس "يد الهاون" .

وتتقاطع هذه المستويات بصورة دائمة : فمن ناحية يتدخل المتفرجان الوهميان وهما البقال وزوجته بين الحين والآخر في تحديد مسار الواقع المسرحي الحقيقي والمفتعل في آن واحد — كما يحدث مثلا عندما يتدخل البقال ليعدل الحبكة أو لاضافة مشاهد جديدة رغم أنّ الفرقة ، أو عندما تصر زوجته على اعطاء أحد الشخصيات وصفة بلدية مضمونة لعلاج جروحه بعد أن أصيب في شجار ، أو عندما تحاول تهدئة روعه الذي لا يزيد عن كونه تمثيلا ، أو عندما تتدخل لتدفع حساب الفندق للفارس المفلس (رالف) لتنقله من علقه ساخنة يتوعد بها صاحب الحانة في المسرحية .

ومن ناحية أخرى ينتج عدد كبير من المفارقات الضاحكة عندما يتقاطع زمن القصة الواقعية الأولى بلغته وقيمة — وهو زمن عرض المسرحية — مع زمن القصة البطولية الرومانسية — وهو زمن العصور الوسطى بلغته وقيمه كما صورها الأدب . ففي أحد المشاهد مثلا يلتقى الفارس رالف فى ترحاله بوالدة العامل (جاسبار) وهى سيدة سليطة اللسان فيخاطبها بإجلال شديد ويعدها بالحماية وكأنها فتاة ضعيفة مهيضة الجناح فى قصة رومانسية . وعلى الفور تعلق زوجة البقال على أسلوبه المهنذب وتقارنه بالأسلوب اللفظ الذى يستخدمه الرجال فى مخاطبة النساء فى الواقع ، ثم تتوجه بالحديث إلى والدته جاسبار العجوز وتعطيها وصفة بلدية لعلاج تورم القدم الذى يعانى منه ابنها . وفى مشهد آخر تحاول ابنة التاجر (لوسى) الهرب مع (جاسبر) للزواج ويلتقى بهما الفارس المغوار (رالف) فى الغابة فيتصور أن (جاسبر) قد اختطفها فيحاول باعتباره نصيرا للضعفاء أن يتدخل لانقاذها وتنشب معركة بينه وبين (جاسبر) يكون نصيب الفارس المنقذ فيها " علقه " ساخنة .

ويحاول الفارس — صبي البقال طوال المسرحية أن يضىفى جو العصور الوسطى الأسطورى كما صورته الأدب على واقع مدينة لندن المعاصر . فنجدته يخاطب صاحب الفندق وكأنه فارس من فرسان المائدة المستديرة ، ثم نراه يقتحم كهفا مفزعا هو فى حقيقة الأمر مجرد صالون حلالة ، ليعاقب الحلاق باعتباره ماردا ضخما يقوم بتعذيب ضحاياه بالآلات تعذيب جهنمية هى المشط وموس الحلالة .

وإذا حاولنا توصيف هذه المسرحية الغربية الممتعة (التى تبشر بمسرح بيراندللو قبل ظهوره بأكثر من ثلاثة قرون ، وتجسد أفكار أفريونوف الثورية عن مسرحية المسرح فى بداية هذا القرن) اعتمادا على محاور ثلاثة هى : علاقتها بالتراث المسرحى وتقاليد الفنى من ناحية ، وعلاقتها بالمجتمع الذى كتبت قى ظله من ناحية أخرى ، ثم علاقتها بالمؤلف نفسه من جهة ثالثة ، وجدنا أنها على المحور الأول تطور عددا من الحيل الفنية المعروفة فى عصرها مثل " المسرحية داخل المسرحية " (وهى حيلة نجدها على سبيل المثال فى مسرحية هاملت لشكسبير ومسرحية حذوثة من حواديت المعجائز لجورج بيل) كذلك تستخدم المسرحية تكنيك الحبكة الثنائية الذى نجده فى معظم مسرحيات هذه الفترة وتستخدم أيضا أسلوبا مسرحيا ساخرا قديما يعود إلى عصر الدراما اليونانية وهو (البرلسك) وتجعل منه المبدأ العام فى الصياغة المسرحية .

والبرلسك لفظة مشتقة من الكلمة الإيطالية (Burlesco) المشتقة من فعل (Burla) بمعنى يسخر أو يتفكه . وهى كمصطلح أدبى تعنى عرضا مسرحيا ترفيها

يسخر من التقاليد والأعراف الفنية فى العصر عن طريق محاكاتها محاكاة ساخرة كاريكاتورية — أى مبالغ فيها إلى حد التسفيه^(٤) .

ولعلنا نجد أول مثال على هذا الأسلوب المسرحى فى المسرحيات الساتورية الساخرة التى كانت تعقب العروض التراجيدية فى المسرح اليونانى [إذ كان على كل مؤلف ان يقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية تعقبها مسرحية فكاهية يظهر فيها بطل أسطورى يتعرض للسخرية من قبل كورس نصفه رجل ونصفه عنزة أو حصان) . وقد استخدم أريستوفان البرلسك فى بعض مسرحياته الكوميدية ، كذلك كتب يوريبيديس مسرحية من هذا النوع بعنوان الكوكولوبس (The Cyclops) (كناية عن المخلوقات الأسطورية ذات العين الواحدة فى منتصف الرأس) .

وفى العصر الإليزابيثى نجد مشاهد من نوع البرلسك فى مسرحية حلم ليلة صيف لشكسبير مثلا (١٥٩٥) حين يقدم الحرفيون مأساة " بيراموس وثيسبى " فى احتفال زواج الأمير ويقدمون عرضا بالغ الهزل يتضمن سخرية عميقة من المبالغات المأساوية . ولعل (بومونت) كان أول كاتب مسرحى يؤلف مسرحية كاملة فى اللغة الانجليزية اعتمادا على أسلوب البرلسك وهى المسرحية التى نعرض لها الآن . وقد حدا حذوه فيما بعد ريتشارد فيليار فى مسرحية البروفة (١٦٧١) ، ثم الكاتب المسرحى (جون جاى) فى مسرحية أوبرا الشحاظ (١٧٢٨) (التى اعتمد عليها بريخت فى مسرحية أوبرا الثلاثة بنسات ثم نجيب سرور فى مسرحية اوبرا الشحاظين) ، وكذلك حدا حذوه هنرى فيلدنج فى مسرحية عقلة الصباغ (١٧٣٠) ومسرحية وجه المؤلف (١٧٣٤) والمؤلف الشهير (ريتشارد برنسل شريدان) فى مسرحية الناقد (١٧٧٦) ثم هـ . جـ . بايرون (وهو غير الشاعر الشهير جورج نويل بايرون) فى مسرحية أخوان من كورسيكا عام (١٨٦٩)^(٥) .

وفى الولايات المتحدة الأمريكية اكتسب اللفظ دلالة مغايرة بعض الشيء فى منتصف القرن التاسع عشر فأصبحت كلمة برلسك تشير إلى فصول كوميدية ترفهية ساخرة تنتمى إلى نوعية عروض مسرح المنوعات وتتسم بالاباحية فى الكلمة والاشارة . وقد بلغت هذه العروض قمة ازدهارها فى أمريكا قبل الحرب العالمية الأولى ولكنها توارت عن الساحة المسرحية بعد الحرب العالمية الثانية .

وفى مسرحية فارس « يد الهاون » يستخدم (بومونت) البرلسك كأسلوب الطرح الدرامى الأساسى ، ويوظفه من خلال تكنيك المسرحية داخل المسرحية الذى يحتوى الحكمة الثنائية ليسخر بطريقة غير مباشرة من الأحوال الاجتماعية فى عصره وذلك عن

طريق السخرية المباشرة من الأشكال الفنية الجديدة التى نبتت فى ظل القوة المتزايدة للطبقة المتوسطة والتغيرات الاجتماعية والفكرية التى صاحبت ازدهارها .

ونقلنا هذا إلى الحديث عن المحورين الثانى والثالث معاً فى تناولنا لهذه المسرحية وهما علاقة النص بالظرف التاريخى الذى كتبت فيه من ناحية ، وعلاقتها بمؤلفها من ناحية أخرى — لقد كان (بومونت) كما ذكرنا آنفاً ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية التى بدأت قوتها المالية فى التدهور مع انحسار نظام الاقطاع . وكان من الطبيعى أن تحس هذه الطبقة بالخطر أمام ازدياد سيطرة الطبقة المتوسطة على اقتصاد البلاد . لذلك لم يرحب (بومونت) كواحد من أبناء هذه الطبقة بالقيم الاجتماعية الجديدة التى أتت بها الطبقة البرجوازية والتى كانت تهدف إلى ترسيخ ثقة هذه الطبقة بنفسها وبقدرتها على الوصول إلى مقاليد الحكم . كذلك لم يرق لبومونت اتجاه المسرح إلى اعتناق قيم هذه الطبقة والدعوة لها عن طريق التراجيديات الواقعية التى اكتسبت شعبية كبيرة لتعرضها للحياة الاسرية للطبقة المتوسطة بدلاً من حياة الملوك والأمراء ، وعن طريق الكوميديات الواقعية — الرومانسية الجديدة التى كانت تحتفل بهذه الطبقة الجديدة وترفع أفرادها إلى مصاف الأبطال الرومانسيين .

لذلك اختار (بومونت) فى مسرحيته أن يحاكي فى الحبكة الواقعية فى مسرحيته مسرحية أجازة الاسكافى التى كتبها (توماس ديكر) ليمجد الطبقة المتوسطة عام ١٥٩٩ . وعن طريق هذه المحاكاة التى تلتزم بأسلوب البرلسك ، وتستبدل قصة الغرام بين ابنة بقال وأرستقراطى بقصة غرام بين ابنة تاجر وعامل فقير ، يصب (بومونت) سخريته اللاذعة على القيم الاجتماعية الجديدة التى كانت تدعو إلى التزاوج بين الطبقات استناداً إلى مفهوم الحب الرومانسى الجديد .

وفى الحبكة الثانية التى صاغها على نهج مغامرات (دون كيشوت) ، والتى يقوم فيها بدور الفارس المغوار صبى البقال رالف ، يحاكي بومونت مسرحية شهيرة أخرى فى تلك الفترة وهى مسرحية لتوماس هيوود بعنوان أربعة من صبية الحرفيين من لندن جعل فيها المؤلف هذه الشخصيات المتواضعة تقوم بمجموعة من المغامرات الرومانسية العجيبة .

وعن طريق البرلسك — أى المحاكاة الساخرة الكاريكاتيورية لمسرحية (هيوود) ينتقد (بومونت) تطلعات الطبقة المتوسطة إلى البطولة التى ظلت حكراً على الأرستقراطية فى المسرح . ولا يكتفى (بومونت) بهذا ، بل يستخدم البرلسك أيضاً ليعبر عن احتقاره للذوق الفنى لهذه الطبقة التى كانت تهوى الاثارة والعنف ، وتقبل على مشاهدة مسرحيات الانتقام (Revenge Tragedies) التى تمتلئ بمشاهد

التعذيب والعنف وسفك الدماء ، إلى جانب ظهور الأشباح بين الحين والآخر^(٦) ، فنجد هنا يضع على لسان صبي البقال (رالف) مقاطع من حديث الشيخ في مسرحية (توماس كيد) الشهيرة المسماة التراجيديا الأسبانية (Spanish Tragedy) وكانت من أحب تراجيديات الانتقام إلى قلوب رواد المسرح آنذاك . كذلك يسخر من موضوع الانتقام حين يجعل العامل (جاسبار) في الحبكة الواقعية يتظاهر بالرغبة في قتل حبيته (لوسى) انتقاماً من أبيها - وذلك ليختبر صدق حبها له ، ثم يجعل (جاسبار) بعد ذلك يتكرر في شكل شيخ من الأشباح القلقة المألوفة في تراجيديات الانتقام ليطارد والد (لوسى) التاجر (فنشرويل) ويعذبه بعد أن أوهمه أنه انتحر حزناً على فقد حبيته . وفي كل هذه المشاهد يفجر البرلسك كماً هائلاً من الفكاهة .

وعلى تميزها الفني وجدتها فقد فشلت مسرحية فارس « يد الهاون » فشلاً ذريعاً عند عرضها لأول مرة عام ١٦٠٨ ربما لأنها خالفت التيار الفكرى السائد في وقتها وطرحت رؤية نقدية ساخرة له فضحت جوانب الزيف فيه . أضف إلى ذلك أن المسرحية بمستوياتها المتعددة المتداخلة واسلوبها المركب في السخرية من الحياة عن طريق السخرية من الفن ، ويتأكيدها على مسرحية العروض المسرحى كانت بلا شك تمثل تجربة درامية جديدة وغريبة على متفرج القرن السابع عشر ، وإن اصبحت مألوفة لدى متفرج القرن العشرين . وربما لهذا السبب - أى لصيغتها التجريبية المعاصرة - لاقت هذه المسرحية نجاحاً باهراً عند عرضها على مسرح الكوكبيت (Cockpit) التجريبي في حي المسارح الشهير درورى لين بلندن عام ١٩٥٣ .

الواقعية والتراجيديا في المسرح الاليزابيثي

١- التراجيديا العائلية

في معرض حديث سابق عن الواقعية في المسرح الاليزابيثي قدمنا للقارئ نبذة عن كوميديا المدينة التي تناولت حياة أهل مدينة لندن في تلك الفترة تناولاً واقعياً . ولكن الواقعية لم تقتصر على الكوميديا فقط في المسرح الاليزابيثي بل نجحت في أن تغزو معادل التراجيديا التي حاولت التقاليد الموروثة من اليونان والرومان (والتي أزرها وغذاها نقاد عصر النهضة) أن تبقيها في معزل عن الواقع ، في إطار التاريخ والاسطورة . إذ يجد القارئ لمسرحيات هذه الفترة نوعاً جديداً من الدراما يغزو المسرح ، وهو النوع الذي أصبح يعرف باسم التراجيديا العائلية أو المنزلية (Domestic Tragedy)^(١) .

والتراجيديا العائلية هي أساساً مسرحية تطرح في إطار الواقع المعاصر للكاتب صراعاً عائلياً — أى بين أفراد أسرة واحدة ينتهى نهاية فاجعة . ومما لا شك فيه أن العلاقات الأسرية كانت دائماً ، وبطبيعة الحال حيث أن كل فرد هو نتاج أسرة حتى في الاساطير (تشكل عنصراً هاماً ، بل وركناً أساسياً في التراجيديا منذ نشأتها . ففي ثلاثية الأورستيا المبكرة في فجر الدراما اليونانية مثلاً ، نجد (ايسخيلوس) يتعرض لمجموعة من العلاقات الأسرية العنيفة المعقدة . فالمملكة (كليتمسترا) تقتل زوجها (أجاممنون) بالاشتراك مع عشيقها (أيجبتوس) متعللة بأنه قتل ابنتها (إفيجنيا) ليقدمها قرباناً للآلهة حتى ترسل الرياح اللازمة لرحيل سفنه إلى طرواده لاسترداد

(هيلينا) الجميلة التى اختطفها أو أغواها الأمير الطروادى (بارس) . ثم نرى ابتها (إلكترا) تحت أخاها (أورست) على الانتقام لأبيها وقتل أمها فيفعل . وفى مسرحية يونانية قديمة أخرى - هى أوديب (لسفوكليس) - نجد ابناً يقتل أباه ويتزوج أمه التى تتحرر عندما ينجلى لها الأمر . وفى المسرح اليونانى أيضاً نلتقى بزوجة تدعى (فيدرا) (فى نص للكاتب يوريبيديس) تقع فى غرام ابن زوجها وتسعى إلى علاقة محرمة ، ثم نرى (ميديا) (فى نص لنفس الكاتب) تشتبك فى صراع حاد مع زوجها الذى يود هجرها والزواج بأخرى بعد أن ضحت فى سبيله بكل شيء . وينتهى الأمر بأن تقتل أطفالهما انتقاماً منه .

ولكن رغم هذا التعرض المستفيض للعلاقات العائلية فى المسرح الكلاسيكى إلا أن القارئ لا يملك إلا أن يستشف اسلوباً عاماً يميز تناول العلاقات الأسرية فى هذه المسرحيات . ويمكننا تلخيص هذا الأسلوب فى الملامح التالية :

١ - أما الملمح الأول فهو طرح الصراع فى إطار التاريخ والأسطورة مع التزام البعد التام عن الواقع المعاصر .

٢ - وأما الملمح الثانى فهو أن أفراد العائلة فى هذه المسرحيات هم شخصيات عامة لهم بعد اجتماعى وسياسى واضح وهام . لذلك يجد القارئ أن الصراع يدور دائماً فى ساحة عامة لا فى منزل مغلق - أى أن صفة الخصوصية تنتفى عن الصراع : فنتيجة الصراع لا تلمس الفرد وحده أو العائلة فقط ، بل تؤثر فى الدولة والنظام الكونى .

٣ - وأما الملمح الثالث فهو استخدام المسرحيات الكلاسيكية للصراع العائلى كوسيلة لطرح صراع آخر له دلالة دينية أو ميتافيزيقية فى إطار من النظم القيمة الثابتة التى يتفق عليها الجميع . فاهتمام (ايسخيلوس) فى الأورستيا - على سبيل المثال - لا ينصب على علاقة الأزواج بالزوجات أو الآباء بالأبناء بالدرجة الأولى ، بل على صراع بين نوازع الفرد وأوامر الآلهة التى لابد من طاعتها . ورغم أن (يوريبيديس) يوصف دائماً بأنه كان أكثر الكتاب الكلاسيكيين ميلاً إلى الواقعية فى معالجة بطلات مسرحياته ، مثل (إلكترا) و (فيدرا) و (ميديا) ، إلا أن واقعيته ظلت نفسية بالدرجة الأولى ، وحبسية التاريخ والأسطورة .

وإذا نظرنا إلى مجموعة المسرحيات الإليزابيثية التي نطلق عليها توصيف التراجيديا العائلية - مثل مأساة مقاطعة يوركشير (١٦٠٦) وتحذير للقاتلات (١٥٩٩) و آردن : سيد مقاطعة فيفرشام (١٥٩١) وكلها مجهولة المؤلف (وإن كان بعض النقاد ينسبون الأخيرة للكاتب توماس هيوود) ، وكلها تحوى جريمة قتل من جراء الصراعات الأسرية والعلاقات الزوجية - إذا نظرنا إلى هذه المسرحيات نجد أن الملامح التي ميزت أسلوب تناول الصراعات العائلية فى التراجيديات الكلاسيكية (والتي ذكرناها آنفاً) تتنفي منها تماماً : فالأبطال أفراد عاديون ، والاطار واقعي صرف ، والصراع عائلي بحت ، لا يؤثر فى الحياة العامة بل يظل تأثيره محدوداً بحدود الأسرة وإن حمل فى بعض الأحيان دلالات أخلاقية عامة ، والأحداث لا تخرج عن دائرة المنزل الذى يضم العائلة .

ولعل أبسط تعريف للتراجيديا العائلية هو ذلك الذى الذى طرحه هـ . هـ . آدمز فى دراسة بعنوان التراجيديا العائلية الانجليزية ، ووصف فيها هذا النوع من المسرحية بأنها مأساة تتعرض لحياة بشر عاديين ، وتلور أحداثها فى نطاق أسرة ، وتتخذ موضوعها العلاقات الأسرية بدلاً من شئون الدولة ، وتلتزم بالأسلوب الواقعي فى طرح الموقف .. أى بالواقع الاجتماعى المعاصر ، وتنتهى نهاية مؤلمة^(١) .

ويمضى آدمز فى دراسته هذه ليؤكد أن التراجيديا العائلية تمثل تطوراً طبيعياً لمسرحيات الأخلاق (الوعظية التعليمية) التى انتشرت فى القرن الخامس عشر فى أوروبا وكانت تصور صراع فرد عادى يرمز للإنسان وسط اغراءات وملذات الدنيا ، وتنتهى إلى ضرورة الحفاظ على الأخلاق . حقاً ، لقد استقت التراجيديا العائلية من هذه المسرحيات الأخلاقية ضرورة التمسك بالناموس الأخلاقى السائد حفاظاً على كيان الفرد والأسرة . ولكن ثمة اختلافاً أساسياً بين مسرحيات الأخلاق والتراجيديا العائلية فى أفضل صورها (كما نجدها فى مسرحية امرأة قتلها الرحمة لتوماس هيوود) يغفل آدمز ذكره . ويتمثل هذا الاختلاف فى السمة التجريدية العامة التى التزمت بها مسرحيات الأخلاق فى طرح الصراع فهى لا تطرح واقعاً اجتماعياً فى لحظة تاريخية محددة يحوى بشراً يتصارعون ، بل كان المسرح فيها يعبر عن العالم برمته فى زمن غير محدد ، هوكل الأزمان ، أو اللازمان ، وكان الصراع فيها يدور بين بشر واحد يرمز للإنسانية جمعاء وبين الفضائل والردائل المجردة التى يجسدها

الممثلون . لقد ساعد هذا الطرح التجريدى بصورة عامة على بلورة القيم الأخلاقية فى صورة مطلقة بعيداً عن الظروف الواقعية التى قد تضىء عليها ظلالاً من النسبية بحيث يلحظ القارئ لمسرحيات الأخلاق أنه كلما زادت جرعة الواقعية فى بعضها — خاصة فى المشاهد الكوميديّة التى تخللتها — قلت صيغتها الوعظية ، وضعفت رسالتها التعليمية إذ أن الاهتمام فى هذه الحالة ينصب على الواقع الإنسانى فى نسبيته لا على القيم المثالية فى إطلاقها وتجردها .

إن البعد عن التجريد ، والتأكيد على الواقع والعلاقات البشرية هو الملمح الذى يميز التراجيديا العائلية عن مسرحيات الأخلاق . فبينما تنحو مسرحيات الأخلاق إلى التقرير وتبسيط المضامين انطلاقاً من طبيعتها الوعظية التجريدية ، تميل التراجيديا العائلية بدرجات متفاوتة إلى التساؤل والتشكك فى طبيعة المبادئ الاجتماعية والقيم الأخلاقية الموروثة التى تحكم العلاقات العائلية وذلك انطلاقاً من تعاملها مع الواقع البشرى الذى يظل دائماً يتأرجح بين المطلق والنسبى ، بين المثالى والواقعى ، ولا يمكن أن يرقى أبداً إلى المطلق المجرد ، بل يظل دائماً نسبياً فى أحكامه وظروفه

لذلك تقترب التراجيديا العائلية — حتى فى مراحلها الأولى فى العصر الإليزابيثى — اقتراباً شديداً من المأساة الواقعية التى ظهرت فى أوروبا فى منتصف القرن التاسع عشر على أيدى الكاتب الألمانى فردريش هيل وغيره . وفى الفصل الخاص بالواقعية فى كتابه دراسات فى الأدب المسرحى يتعرض د. سمير سرحان لهذا النوع من المسرحيات ويضرب مثلاً بمسرحية مريم المجدلية (١٨٤٣) التى يصور فيها هيل معاناة بطله أنطون عندما تسقط ابنته كلارا فريسة للغواية فيشعر بالعار ويفكر فى الانتحار لأنه لا يقوى على قتل ابنته درءاً للفضيحة ولا على مواجهة المجتمع — ولكن ابنته تقدم على الانتحار لتنتقذه من عذابه . وبعد موتها يبدأ أنطون فى التساؤل والتشكك فى طبيعة القوانين الأخلاقية والمواضع الاجتماعية التى أدت إلى أن تدفع ابنته حياتها ثمناً للحظة ضعف واحدة . ” وعندما يتمزق أنطون فى نهاية المسرحية تمزقاً شديداً بين مثاليته الأخلاقية المطلقة وبين معاناته العنيفة لانتحار ابنته ” — كما يقول د. سمير سرحان ينطق بجملته الشهيرة وهى ” لم أعد أفهم هذا العالم ” وهى الجملة التى يعتبرها النقاد حداً فاصلاً بين عالمين ، العالم القديم بقيمه

المطلقة والثابتة والعالم الحديث بقيمه النسبية والمتغيرة . وما حيرة أنطون في فهم العالم عند هذا الحد الفاصل بين نظامين من القيم إلا دلالة على وقوع الفرد فريسة للمعاناة في لحظة تاريخية من لحظات التغير الاجتماعي^(٣) .

ولقد كانت الفترة التي شهدت بزوغ التراجيديا العائلية فترة تغير اجتماعي شديد اضطرت فيها القيم اليقينية التي انتمت إلى العصور الوسطى مع القيم التي طرحها عصر النهضة إذ شهدت الثورة اللوثرية البروتستانتية في الدين ، والثورة الجمهورية الانجليزية بعد قليل ، وثورات الفلاحين في ألمانيا ، وبزوغ الطبقة المتوسطة من سكان المدن بعصاميتهما ، وشخصيتها المتميزة ، وقوتها الاقتصادية ، وربما لهذا السبب ، وانطلاقاً من الفكرة القائلة بأنه إذا تشابهت الظروف التاريخية عادة ما تشابه الأشكال الفنية التي تنتجها ، اقتربت التراجيديا العائلية الانجليزية اقتراباً شديداً من المسرحية الواقعية المأساوية — كما كتبها (هيل) وغيره — التي وضعت التشكك في مكان المركز من الدراما الحديثة .

الواقعية اذن والخصوصية ، والتشكك في العرف الاجتماعي السائد هم العناصر الأساسية التي تميز النوع المسمى بالتراجيديا العائلية ، وكذلك المسرحية الواقعية المأساوية الحديثة ، عن مسرحيات الأخلاق من ناحية وعن التراجيديا الكلاسيكية من ناحية أخرى^(٤) .

ويستدل القارئ على صحة هذا القول عند دراسة المسرحيات التي تناول فيها كتاب من القرن العشرين بعض التراجيديات الكلاسيكية القديمة في أسلوب يتحلى بالواقعية والخصوصية ونسبية الأحكام بحيث تحولت في أيديهم — بصورة طبيعية — من تراجيديات كلاسيكية إلى تراجيديات عائلية .

ولعل أوضح مثال في هذا الصدد هو المعالجة الحديثة التي قام بها الكاتب المسرحي الأمريكي يوجين أونيل عام ١٩٣١ لثلاثية الأورستيا اليونانية التي أسماها الحداد يليق بالكثرة وطرحها طرْحاً واقعياً من خلال أسرة أمريكية حديثة تعيش في مقاطعة نيوانجلاند ، وركز فيها على تحليل العلاقات الأسرية في خصوصية تامة متوخياً نظريات فرويد في علم النفس فجاءت المسرحية نسخة متطورة منقحة ، أكثر عمقاً وتركيباً ، وربما أقل سذاجة من التراجيديات العائلية الاليزابيثية ، ولكنها في

نهاية الأمر تشترك معها فى الجنس الأدبى . وفى حديث قادم سنقدم للقارىء مثالا لهذا النوع من التراجيديا من العصر الإليزابيثى .

٢ - امرأة قتلتها الرحمة

يميل بعض النقاد فى معرض الحديث عن مسرحية عطيل لشكسبير إلى اعتبارها تراجيديا عائلية أكثر منها تراجيديا بالمعنى الكلاسيكى وذلك لتعرضها لموضوع يتكرر بصفة دائمة فى النوع المسمى بالتراجيديا العائلية وهو موضوع العلاقات الزوجية فى ظل الغيرة والشك والخيانة .^(٥)

ولكن مسرحية عطيل تفتقر إلى المقومات الأساسية لهذا النوع من التراجيديا الذى ظهر فى العصر الإليزابيثى — والتى ذكرناها فى حديث سابق — وهى : واقعية طرح الصراع فى الزمان والمكان المعاصرين للكاتب ، والخصوصية فى تناول بمعنى فصل الأحداث عن الحياة العامة وأمور الدولة وحصرها فى إطار العائلة فقط ، ثم التساؤل والتشكك فى التقاليد السائدة التى تحكم العلاقات العائلية .

فمسرحية عطيل تجرى أحداثها فى مدينة البندقية فى زمن ماض ، وأبطالها شخصيات عامة لها بعد اجتماعى وسياسى هام ، وهى لا تناقش العرف السائد الذى يقضى بقتل الزوجة إذا خانت زوجها . فمصدر ندم عطيل فى النهاية وسبب انتحاره هو اكتشافه لبراءة زوجته . ولو كانت خيانتها قد تأكدت لما ساوره الندم لحظة على ما فعل . وأهم من هذا وذاك هو أن مسرحية عطيل فى نهاية الأمر لا تعالج موضوع الغيرة الزوجية كما شاع القول بل تطرق موضوعا أكثر عمقا وهو فكرة الاغتراب وتتخذ من الحبكة القديمة التى تقوم على الغيرة إطارا عاما تنسج من خلاله مأساة عطيل الحقيقية وهى تمزقه بين ثقافتين ومحاولة هذا الأفريقى الانتماء إلى مجتمع أوروبى لا يفهم ثقافته وأعرافه . إن اغتراب عطيل فى مدينة البندقية هو الذى يجعله يتزوج ديدمونة الأوروبية البيضاء فى محاولة رمزية للتوحد مع هذه الثقافة الغريبة . ولكن المحاولة تفشل لأن جهل عطيل بهذه الثقافة الغريبة بمعناها الواسع يجعله فريسة سهلة لمؤامرات ياجو الذى يفسر له دلالات سلوك زوجته تفسيرا خاطئا بينما لا يملك عطيل أن يكذبه — فهو واحد من أبناء هذه الثقافة الغريبة عليه . ان مسرحية عطيل لا تقدم دراسة فى العلاقات الزوجية كما تفعل التراجيديا العائلية عادة ، ولكنها

تستخدم العلاقات الزوجية لتطرح من خلالها مأساة الاغتراب الثقافي والمعاناة النفسية التي تصاحبه بحيث يصبح قتل ديدمونة وانتحار عطيل فى النهاية تجسيدا لفشل الانتماء على أحد المستويات الهامة .

مسرحية عطيل اذن لا تقدم نموذجا حقيقيا للتراجيديا العائلية . ولعل أفضل نموذج لهذا النوع من المسرحيات فى عصر شكسبير هو مسرحية بعنوان : امرأة قتلتها الرحمة للمؤلف الاليزابيثى (توماس هيوود) .^(٦)

ولم تكن مسرحية امرأة قتلتها الرحمة هى التراجيديا العائلية الوحيدة التى كتبها (توماس هيوود) ، فقد اشتهر هذا الكاتب بغزارة انتاجه خاصة فى مجالى الكوميديا والمأساى العائلية ، وان لم يصلنا من انتاجه الشئ الكثير . ولعل أشهر مسرحية نعرفها له — عدا امرأة قتلها الرحمة — هى مسرحية بعنوان الرحالة الإنجليزى ، نسجها على نهج تراجيديته العائلية الأولى محاولا أن يكرر النجاح الواسع الذى لاقته — ولكن مسرحية امرأة قتلها الرحمة تتميز عن مسرحية الرحالة الانجليزى بينائها الدارمى المتوازن الذى مكن المؤلف من بلورة التراجيديا العائلية كنوع فنى متميز .

والمسرحية فى ظاهرها تعرض لموضوع الشرف فى ارتباطه بالعلاقات الجنسية ، ولكنها فى حقيقة الأمر تستخدم هذا الموضوع لتبرز من خلاله صراعا عنيفا بين مبدأى الانتقام والتسامح .

وتتشكل المسرحية عن طريق قصتين متزاملتين — على النهج الاليزابيثى — تربطهما علاقة تقابل وتضاد بحيث تعلق كل منهما على الأخرى وتثرى دلالاتها . فالحبكة الأولى تبدأ بحفل زواج ورحلة سعادة لا تلبث أن تتحطم على صخرة الخيانة من جانب الزوجة والصديق لتنتهى بموت ، بينما تبدأ الحبكة الثانية بحادثة تفضى إلى موت وتنتهى عبر خيانة الأصدقاء والأقرباء بحفل زواج . ففى الحبكة الأولى يتزوج السيد (فرانكفورد) وهو ثرى من الأعيان فتاة طيبة من أسرة رفيعة المقام هى (آن) . وتسير بهما سفينة الزواج آمنة حتى يستضيف الزوج صديقا مفلسا هو (ويندول) . ولا يلبث الصديق أن يقع فى غرام الزوجة ويطاردها حتى تستسلم له ، ثم ينكشف أمرهما عندما يسر خادم مخلص إلى الزوج المخدوع بما يعلم ، فيدبر حيلة للتأكد

من خيانتهم ويتظاهر بالسفر المفاجيء حتى يخلو لهما الجو ثم يعود بغتة ليفاجأهما فى خلوة آثمة .

وفى الحبكة الثانية يقتل أحد الأعيان وهو السير (تشارلز ماونتفورد) أحد أعوان غريمه القديم السير (فرانسيس أكتون) فى رحلة صيد فينتهز غريمه هذه الفرصة لينكل به فيطالب بفدية لا يستطيع (السير تشارلز) دفعها مما يودى به إلى السجن . ويتنكر له الأصدقاء والأقرباء فى محنته باستثناء شقيقته (سوزان) التى تقف إلى جواره . ويحاول الغريم استغلال حاجة (سوزان) إلى المال فيحاول غوايتها ولكنها تتمسك بشرفها فيقع فى غرامها ويدفع فدية أخيها دون علمها . وعندما يطلق سراح الأخ (سير تشارلز) ويعلم أن دأته هو غريمه القديم تدفعه كراهيته له إلى الاصرار على دفع الدين بالوسيلة الوحيدة المتاحة له وهى التضحية بشرف شقيقته . ولكن (سوزان) ترفض وتهدد بالانتحار وهنا يتدخل الغريم ليطلب منها السماح والعفو وأن تكون زوجاه . وهكذا يؤكد (هيود) فى هذه الحبكة الثانية قيمة التسامح . وهذا التأكيد هو محور الحبكة الأولى الحقيقى .

إن تقليد الحبكة الثنائية الذى يلتزم به هيود يمكنه من أن يطرح عن طريق سلوك العذراء (سوزان) فى الحبكة الثانية تعليقا على سلوك الزوجة (آن) فى الحبكة الأولى . ولكن مسرحية امرأة قتلها الرحمة ليست مجرد حلوة أو حلوتتين ، وليست مجرد دعوة إلى الزوجات لعدم خيانة الأزواج أو إلى الفتيات للتمسك بالشرف ، إذ لو كانت هكذا لما حققت — رغم واقعيتها وخصوصيتها — شرط التساؤل والتشكك فى القيم والأعراف السائدة الذى ذكرناه آنفا كأحد الملامح الأساسية للتراجيديا العائلية ، ولما اعتبرناها نموذجا لهذا النوع من الدراما .

إن المأساة الحقيقية التى يؤكد لها عنوان المسرحية تبدأ عندما يثبت للزوج خيانة زوجته . إن (هيود) يوظف الموقف المتوتر الذى يصطرح فيه الغضب ورغبة الانتقام من جهة مع الحب الشديد الذى يكنه الزوج لزوجته ومع طبيعته الإنسانية السمحة من جهة أخرى لي طرح صراعا أعمق بين قيمة العدل التى تستوجب الانتقام عملا بمبدأ العين بالعين (تلك القيمة التى يمثلها العهد القديم أو التوراه ، والتى أصبحت العرف السائد فى المجتمع فى مثل هذه المواقف وإلا كان نصيب الزوج الاحتقار والازدراء) وقيم الرحمة والتسامح التى دعت إليها المسيحية ووضعتها فوق

العدل والتى أصبح المجتمع يعتبرها ضعفا وخنوعا ، بل وأنوثة لا تليق بالرجال .

لقد نجح (هيود) فى أن يجعل من لحظة تكشف الخيانة لحظة جدل وصراع بين وجهتى النظر هاتين فى الاستجابة لتحدى الخيانة ، بحيث أصبحت هذه اللحظة هى البؤرة الشعورية والفكرية فى المسرحية ، فجاء عذاب الزوج مقنعا دون مبالغة ميلودرامية ، وجاء الصراع الفكرى مؤثرا دون خطابة . وسنورد للقارئ هنا مثالا من مونولوج البطل فى هذا الموقف ليلمس بنفسه كيف استطاع الصراع الفكرى أن يرتفع بالموقف العاطفى إلى قمة الشعر البسيط المؤثر . يقول (فرانكفورد) فى اللحظة التى ينهار فيها عالمه تحت وطأة الخيانة :

إلهى .. ليتنى أستطيع أن أمحو الحاضر

واستدهى الأمس

ليت الزمان يتراجع ليمحو أيام الخيانة

ويسترد شرف الحاضر

ليت الشمس تشرق من الغرب

فتعود بنا أياما للوراء

فتستأصل من الذاكرة لحظات العذاب

وأحداثها المؤلمة

لنعود إلى عهد الوفاء ، قبل الخيانة ،

فأضملك يا ملاكى بريئة طاهرة إلى صدري .

(المشهد ١٣ — ابيات ٥٢ — ٦٥)

إن (فرانكفورد) هنا يختلف تماما عن شخصية الزوج المخلوع فى القصة التى بنى عليها (هيود) الحكمة الأولى فى المسرحية ففى القصة الإيطالية التى أخذها (هيود) من كتاب قصر الملذات أو المتع للكاتب الإليزابيثى (وليام بيتر)^(٧) — وكان كتابا مشهورا يحوى عددا كبيرا من القصص الإيطالية تدور معظمها حول الخيانة الزوجية والانتقام بحيث أصبح بمثابة كنز ثمين استقى منه عدد من الكتاب الإليزابيثيين حكاياتهم — فى القصة الأصلية كما سجلها (وليام بيتر) يقتل الزوج العشيق ثم يسجن زوجته فى قبو مظلم مع الجثة حتى تموت . أى أن القصة الأصلية تؤكد وتمجد قيمة الانتقام والعنف الدموى .

ولكن الزوج المخلوع فى مسرحية (هيوود) يدع صديقه الخائن يهرب ولا يتبعه ليسفك دمه ، ثم يهب زوجته قصرا تعيش فيه وحدها بعيدا عنه وعن أطفالهما تاركا إياها لعذاب الضمير ، ويقول لها : ” ربما وجلت رحمتى هذه أشد وطأة من الانتقام ، بل ربما قتلتك الرحمة “ . وهو بهذا يؤكد أن العقاب الحقيقى لا يأتى من الخارج بل من داخل الانسان ، ويجعل الندم سلاح قصاص أمضى من سفك الدماء . ومع العفو يبدأ عذاب الزوجة الحقيقى الذى يؤدى بها إلى الموت البطيء .

وينجح (هيوود) هنا أيضا فى تجنب الميلودراما والإثارة الرخيصة . فالزوجة لا تلجأ إلى خنجر أو سم زعاف عندما يشتد بها العذاب ، بل تتحمل معاناتها فى صمت أبلغ من العويل ، لكنها تعاف الطعام وتلوى فى هدوء حتى تنطفئ . وعلى فراش الموت يزورها زوجها للمرة الأولى والأخيرة منذ فراقهما ليمنحها هذه المرة العفو بعد أن وهبها من قبل الرحمة التى قتلتها .

ورغم أن هذا المشهد الأخير قد يبدو لنا الآن قديما مستهلكا ، فقد صادفنا فى عشرات الأفلام والمسرحيات والقصص الجيدة والرديئة ، إلا أنه كان فى وقتها جديدا وجريئا بطرح فى لهجة هادئة رؤية مترنة تعارض شهوة العنف الدموى التى أغرقت المسرح الإليزابيثى فى تراجيديات الانتقام التى كانت تتمتع بشعبية بالغة . وفى سبيل هذا ضحى (هيوود) بالخطابة والبلاغة والمبالغات ، ومشاهد العنف والدم وغيرها من أساليب الإثارة الرخيصة التى ألفها جمهوره وصار يتوقعها ، فجاءت مسرحيته جديدة فى عصرها وجاء بطله أكثر واقعية وتأثيرا وإقناعا من الأزواج الهاجثين الماجثين الذين تعج بهم تراجيديات الإنتقام . ولكن لهذا حديث آخر .

الملك لير

بين التراجيديا والعبث والسياسة

شهدت القاهرة عام ١٩٧٨ عرضا مسرحيا لمسرحية شكسبير الشهيرة الملك لير قدمته فرقة إنجليزية تجريبية زائرة على مسرح الجمهورية تدعى فرقة " الكيك " (Kick) ربما كناية عن تمردا على الأساليب المسرحية التقليدية حيث أن الكلمة تعنى بالإنجليزية يركل أو يرفض^(١) .

وقد أثار العرض قدرا كبيرا من الجدل ، واختلفت عليه الآراء اختلافا كبيرا ، فأعجب به البعض وكرهه البعض الآخر . ومصدر الجدل أن مخرجة العرض (ديورا وارين) لم تختر أن تتناول المسرحية كنص تراجيدي كما توقع الجميع ، بل قدمت عرضا تختلط فيه المعاناة البشرية بالكوميديا والهزل والنقد السياسي في جو أبعد ما يكون عن جو الايهام المسرحي ، بحيث انتهى تماما أو كاد عنصر التأثير العاطفي والاندماج الشعوري . وكان في هذا بالطبع صدمة شديدة لكل من تعود أن ينظر إلى هذه المسرحية من منظور التراجيديا الكلاسيكية التي تمتلئ بالمهابة والجلال والرهبة والمشاعر الطاغية .

لقد عز على البعض أن وجدوا لير يتقافز على المسرح في ملابسه الداخلية^(٢) ، أو يرتدى في الفصل الأخير بهجامة وروب صوفى جعلاه أقرب ما يكون إلى جد عجوز يجلس بجوار المدفأة في عصرنا الحالي . وثار البعض عند رؤية البهلؤل المضحك — الذى كان يقوم دائما باجتذاب الضحك بعيدا عن الملك لير في مشاهد

جنونه حتى لا يثير هذيانه الضحك يتحول إلى فتاة عاجزة تثير الحزن والكآبة بينما أصبح الملك لير هو البهلول الحقيقي . وحزن البعض عندما ألقى (روبرت ديميجر) — الذى قام بدور الملك لير — متولوجاته العنيفة فى لهجة أقرب ما تكون إلى لهجة الحديث العادى ، مؤكداً العنصر الكوميدي فى مشاهد الجنون ، ومخاطباً عقل المتفرج دون مشاعره فى تأملاته الفلسفية والسياسية .

ولست أعترم هنا الدفاع عن هذا العرض بالذات ، فلماذا مكان آخر (يستطيع القارئ أن يجد وصفاً وتقييماً لهذا العرض فى الجزء الخاص بعروض شكسبير فى مصر فى كتابى أمسيات مسرحية) . ولكن الجدل الذى أثير حول شرعية هذا النوع من التجريب يطرح سؤالين هامين لا بد من محاولة الإجابة عنهما قبل أن نتصدى لتقييم مثل هذه العروض الجديدة . أما السؤال الأول فهو يختص بالمعنى الحقيقي للتجريب وأما السؤال الثانى فهو يتعلق بطبيعة الرؤية الفنية والفلسفية فى مسرحية الملك لير فى علاقتها بالشكل الفنى المعروف بالتراجيديا .

وفى محاولة للإجابة عن السؤال الأول يمكننا أن نطرح المفهوم التالى لمعنى كلمة التجريب : إن التجريب الحقيقى فى اعتقادى يقدم على مستوى التأليف المسرحى قراءة جديدة فى معنى الحياة وتفسيراً جديداً للظواهر والعلامات والرموز والأحداث وكل معطيات الواقع التى تم انتظامها من قبل فى أطر فكرية تشرحها وتفسرها . إن المؤلف المسرحى التجريبى يشعر أن الأطر الفكرية التى تنظم معطيات واقعة لا ترضيه لذلك فهو يرفضها ويرفض معها الأساليب والأشكال الفنية التى ارتبطت بها وعبرت عنها . وفى محاولة للتعبير عن قراءته الجديدة لواقعه يضطر المؤلف إلى التجريب . . أى إيجاد أساليب فنية جديدة تشكل لغة درامية جديدة قادرة على توصيل قراءته للواقع إذ يشعر أن الأساليب الفنية السائدة أو المتوارثة قد تحولت إلى كليشيهات أو لغة ميتة ، ولهذا يلجأ إلى التجديد فى الشكل — أى إلى محاول إيجاد التشكيل الرمزي الأمثل لرؤيته .

هذا عن معنى التجريب فى علاقته بالمؤلف — أما على مستوى الإخراج المسرحى فالتجريب يمثل أيضاً قراءة جديدة وتفسيراً جديداً إما للعالم — إذا كان المخرج من النوع الذى لا يعتمد على نص مؤلف من قبل آخر — وإما لنص مسرحى قديم أو معاصر — قراءة مخالفة للقراءات الإخراجية السابقة أو السائدة . ويحاول

المخرج بعد ذلك إيجاد اللغة المسرحية الملائمة لترجمة هذه القراءة الجديدة إلى تشكيل متحرك محسوس قادر على توصيلها إلى المتفرج وقد ينجح وقد يفشل .
ويجد المخرج نفسه مضطرا في بحثه عن لغته المسرحية الجديدة إلى رفض الأساليب المسرحية السائدة أو تعديلها وابتداع أساليب جديدة قد تصدم معاصريه .

ووفق هذا المفهوم العام لمعنى كلمة تجريب يمكننا أن نقول أن التجريب قديم قدم الفن نفسه سواء في مجال التأليف أو العرض المسرحي ، إذ أن كل عمل فني أصيل يمثل في أحد جوانبه الهامة قراءة جديدة للواقع أو للأدب والفن الموروث تقيم جدلا بين التفسير العام الاجتماعي السائد أو الموروث للحياة بين الفن وبين الرؤية الجديدة المتفردة للفنان من ناحية ، وبين لغة التعبير الفني السائدة أو الموروثة واللغة الجديدة التي تفرضها الرؤية الجديدة من ناحية أخرى .

إن كل فنان حقيقي هو في نهاية الأمر فنان تجريبي حتى وأن لم يع هو نفسه ذلك . فقد تجد فنانا — مثل شكسبير مثلا — يتصور أنه يؤلف وفق العرف المسرحي السائد ولا يدرك أن رؤيته المتميزة وقراءاته العميقة لواقع عصره تصطبغ دون وعي منه بحدود وطبيعة هذا العرف المسرحي الذي يحمل في ثناياه رؤية مخالفة وأن هذا الصدام يؤدي إلى جدل فني وفكري حاد بين الشكل الفني الموروث أو السائد ومضمونه الفكري والرؤية الجديدة التي تحاول أن تعبر عن نفسها عن طريق تشكيل فني جديد . وعادة ما ينتهي هذا الجدل الفني — الفكري بين القديم والجديد في مسرح شكسبير إلى تعديل وتغيير العرف المسرحي السائد بحيث يتحول إلى تشكيل فني جديد يتفق وطبيعة الرؤية الجديدة .

إن التجريب لا يعني مجرد التجديد أو التغريب في الأشكال الفنية والأساليب المسرحية لمجرد التجديد وكسر حدة الملل أو الرتابة . إن التجريب هو قراءة جديدة تبحث بالضرورة عن لغة مسرحية مناسبة — قديمة كانت أو جديدة . ولعل أقوى دليل على صحة هذا القول هو تشابه اللغة المسرحية في أزمنة متباعدة عندما تتشابه رؤية العالم . لذلك كثيرا ما يتخذ ما يسمى بالتجريب في المسرح طريق العودة إلى لغة مسرحية قديمة ومحاولة إحيائها أو استلهاها باعتبارها أصلح لغة للتعبير عن رؤية مشابهة معاصرة ، فتجد المخرج التجريبي الآن مثلا ينبذ العرف المسرحي الموروث

من القرن التاسع عشر فى تقديم شكسبير ويبتدع أسلوبا جديدا يحاول من خلاله إحياء الأساليب المسرحية التى اتبعها شكسبير نفسه .

ويقودنا هذا إلى السؤال الثانى الذى طرحناه فى البداية والذى يتعلق بطبيعة العلاقة بين الرؤية والشكل الفنى فى الملك لير لنقدم مثالا تحليلياً تطبيقياً يوضح رأى الذى طرحناه فى مفهوم التجريب . إن السؤال الذى سأحاول الإجابة عليه فى الجزء التالى من هذا الحديث هو :

هل مسرحية الملك لير مأساة بحق وفق المفهوم الكلاسيكى لكلمة تراجيديا أو مأساة ؟ أم اننا انسقنا وراء التصنيفات التعسفية التى استنتها نقاد المدرسة الكلاسيكية فسجنا هذا النص فى قالب لا يصلح لتصنيفه ؟ وحتى يتأتى لنا الإجابة على هذا السؤال يجب علينا أولا أن نحدد الجوهر الفكرى الذى فرض الشكل الفنى الذى نطلق عليه لفظة التراجيديا .

إن التراجيديا فى جوهرها الفكرى هى رؤية للعالم تستند إلى الإيمان اليقينى بوجود نظام عقائدى ثابت تحكم قوانينه الأرض والسماء ، وتتحكم فى مسار الكون والإنسان ، وعلى الإنسان أن يعطيه مهما بدا له قاسيا أو متمسفا . فالتراجيديا سواء فى العصر القديم ، أو بعد المسيحية فى أوروبا ، تطرح صراعا بين فرد متميز وبين الأقدار ينتهى بانتصارها .

وقد أكد أرسطو ، والنقاد الكلاسيكيون من بعده بصورة ضمنية أن الهدف من التراجيديا هو المصالحة الاجتماعية والميتافيزيقية إذ أن المتفرج يتوحد عاطفيا مع البطل ، ويرى مصيره عندما يتحدى الأقدار بحيث يصل إلى مرحلة التطهير التراجيدى بعد أن يمر بمشاعر الخوف من مصير البطل والشفقة عليه . أى أن التراجيديا تجعل المتفرج يمارس الثورة على النظام العقائدى الذى يسيطر على حياته ، ثم تعيده بعد هذا التنفيس إلى مرحلة التوازن والتصالح العاطفى مع النظام عن طريق مشاعر الخوف والشفقة .

التراجيديا إذن تطرح فرضا امكانية حدوث صدمع فى العقيدة السائدة من خلال صراع البطل المتميز مع القوى المهيمنة على الإنسان ، ثم تنتهى إلى تأكيد العقيدة . وحيث أن العقيدة فى العالم القديم ، وكذلك فى العصور الوسطى المسيحية . ثم

فى عصر النهضة ، كانت ترتبط ارتباطا جليريا بالنظام الاجتماعى السياسى والاقتصادى السائد فقد كانت التراجيديا دائما تنتهى إلى ضرورة الحفاظ على هذا النظام .

وإذا نظرنا إلى مسرحية ماكبث فى ضوء هذا المفهوم للتراجيديا وجدنا أنها تتفق معه . فالصدع السياسى الذى ينتج عن قتل ماكبث للملك يمثل أيضا صدعا ميتافيزيقيا حيث أن الملك هو ظل لله على الأرض وفق النظرية السياسية السائدة فى العصور الوسطى . وتنتهى المسرحية — بعد رحلة طويلة عبر بحار من الدم والمعاناة إلى رآب الصدع السياسى والعقائدى ، فيموت ماكبث ، ويعود الوريث الشرعى لكرسى العرش .

ولكن مسرحية الملك لير تختلف اختلافا جوهريا عن مسرحية ماكبث بحيث لا يمكننا اعتبارها تراجيديا بحق وفق المفهوم الذى طرحناه ، فهى مسرحية تقوم من البداية إلى النهاية على مبدأ التشكيك فى جميع الأنظمة والقيم التى تحكم عالم المسرحية ، مما جعل ناقدًا شهيرًا — هو (جون لوكاتش) — يصفها بأنها كانت نبوة مبكرة بانحيار النظام الإقطاعى فى انجلترا .

وقد كان (لوكاتش) محقا فى ملحوظته هذه . إذ أن المسرحية تعج بالإشارات إلى الأوضاع الاقتصادية السيئة للفقراء — خاصة فى مشاهد العاصفة التى تتحول فى المسرحية من عاصفة مادية إلى عاصفة رمزية تئذر باقتراب عاصفة من نوع آخر تقتلع النظم القيمة المهيمنة من جذورها . كذلك تناقش المسرحية بصفة مستمرة فكرتين هامتين تدخلان فى مجال الاقتصاد وهما الحاجة (need) ، والضرورة (necessity) وتطرح تصور الانسان لهما فى مختلف درجات السلم الاجتماعى — فالملك لير يبدأ ملكا ويتنهى إلى مرتبة أدنى من الشحاذ . وفى هبوطه هذا على درجات السلم الاقتصادى يتعلم أن ما كان يتصور أنه ضرورى لحياته كملك مرفه لا يمثل فى الحقيقة حاجة أساسية بل إن رفاهيته كملك كانت على حساب حرمان الآخرين من حاجاتهم الأساسية . فهو مثلا فى البداية يصر على أن يصحبه كملك كوكبة من الفرسان يبلغ عددها مئة . وعندما تصير ابتناه اللتان وزع بينهما ثروته على أن يخفض عدد الفرسان ، وتسأله (ريجان) الابنة الوسطى :

وما حاجتك حتى إلى فارس واحد ؟

يصبح لير :

لا تخضعى الحاجة للمنطق ! فأبسط الأشياء لدينا قد تبدو لأحقر الشحاذين رفاهية .

(الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ٢٦١ — ٢٦٣) (٣) .

ولكن بعد أن تطرده بناته ، ويتجول فى العراء كشحاذ فقير ، تنضج رؤيته ، ويخرج من دائرة التفكير الإقطاعى والتميز الطبقي إلى نظرية تدعو إلى التوزيع العادل للثروة ، فيقول فى أحد مشاهد العاصفة :

أيها الفقراء التمساء العراء فى كل مكان ،
يا من تتحملون بسياط هذه العاصفة العارمة ،
أنى لكم أن تدرأوا عن رؤوسكم العارية وبطونكم النخاوية وأجسادكم التى
لا تسترها سوى الخرق البالية بطش الفصول ؟ وا أسفاه ! لم أحاول
نجلتكم من قبل .
تعلم أيها الملك المرفه ،
جرب ما يعانيه المساكين .
حتى تنفض عنك ما يزيد عن حاجتك .
وحتى تبدو السماء أكثر عدلا .

(الفصل الثالث . المشهد الرابع — أبيات ٢٨ — ٣٦)

أى أن شكسبير هنا يجعل فكرة العدالة السماوية تعتمد على الفعل الانسانى فى تحقيق العدالة الاجتماعية .

ولا يكتفى شكسبير بترديد مثل هذه التأملات على لسان الملك لير ، بل يجعل
(جلوستر) يقول مخاطبا إدجار — الذى يتنكر فى زى شحاذ مجنون :

دع الأغنياء الذين يعيشون على إرضاء ملذاتهم ، ويستبدون القانون
لخدمة مصالحهم ، ويرفضون أن يروا معاناتك لأن مشاعرهم قد
تصحرت ،

دع هؤلاء يشعرون بقوئك ،
حتى يعم التوزيع العادل للثروة ،
بحيث يحصل كل انسان على ما يكفيه .

(الفصل الرابع — المشهد الأول — البيت ٦٦ — ٧٠)

ومبدأ التشكك الذى نجده فى مسرحية الملك لير لا يقتصر على التشكك فى النظرية الاقتصادية السائدة ، بل يتخطاها إلى التشكك فى النظام السلطوى الذى يساندها فنجد شكسبير يصف عصره على لسان (جلوستر) فى هذه الكلمات :

فى زمن البلاد هذا يقود المجانين العميان !
(الفصل الرابع — المشهد الأول — بيت ٤٥)

ثم نجد لير يربط الظلم الأخلاقى بالظلم الاقتصادى بالسلطة الفاسدة حين يقول :

لير : انظر كيف يصب القاضى جام غضبه على اللص .
ثم اخلق عينيك واستمع وتأمل ،
فقد تجد أن الأماكن قد تغيرت وانعكست الآية ،
فتسال : حذر فلرا من القاضى ومن اللص ؟
هل رأيت كلب مزارع ينبع على شحاذ ؟
جلوستر : نعم ياسيدى ..
لير : ورأيت الشحاذ يعدو خوفا من الكلب ؟
اذن لقد رأيت فى هذا الموقف صورة رائقة لمعنى السلطة ،
إننا نطيع الكلاب عندما تتولى المناصب

ثم يربط لير المفهوم الأخلاقى للعدل بالمفهوم الاقتصادى فيقول إن القيم الأخلاقية لا تصح إلا فى ضوء المساواة الاقتصادية فيقول :

تطل المساوىء والشرور برأسها من الرقع فى الأسماك البالية .
أما الملابس الفاخرة والفراء فتخفيها تماما .
إذا غطيت الخطيئة بطبقة من الذهب
انكسر رمع العدل ولم يصبها بسوء
ولكن اجعلها ترتدى الأسماك وسوف تجد
أن قشة فى حجم عقلة الصباغ تستطيع أن تنفذ إليها ..
يا صديقى الأعمى استخدم عيننا زجاجية
وستصبح سباعها مثل السياسى الحفير
الذى يتظاهر بأنه يرى وهو فى حقيقة الأمر أعمى

(الفصل الرابع — المشهد السادس — الأبيات ١٥٠ — ١٦٠)

ويستمر التشكك فى المسرحية ليقنول أيضا العقيدة الدينية التى ارتكز إليها النظام السياسى والاقتصادى الإقطاعى فيطرح جلوستر (بعد أن فقد بصره واكتسب نور البصيرة) تصوراً للآلهة يختلف عن التصور التقليدى الذى ساد فى العصور الوسطى وعصر النهضة فيقول :

تلهو بنا الآلهة وتقتلنا لتسلى بنا

كما يلهو العايشون بالذباب .

(الفصل الرابع — المشهد الأول — الأبيات ٣٦ — ٣٧)

إن الآلهة فى المسرحية لا تاتى لنصرة أحد أو إقرار العدل ، فالأبرياء والأثمون يلاقون نفس المصير فى المسرحية دون تمييز ، فتلقى الابنة الطيبة (كورديليا) مصير القتل شقياً جزاء إخلاصها لوالدها وحدها عليه ، ويموت (لير) بعد رحلة العذاب الطويلة حسرة عليها ، كما تموت الابنة الشريرة (جونريل) حسرة على قتل عشيقها (إدموند) بعد أن تقتل أختها العاقلة الأخرى (ريجان) بالسهم لاعتزامها الزواج من نفس المدعو (إدموند) وبعد أن تدبر لقتل زوجها حتى يخلو لها الجو .

إن روح التشكك التى تسود مسرحية الملك لير تصل إلى مرتبة الرفض الكامل للآطار العقائدى الذى ساند النظام الإقطاعى وكان يقوم على ربط نظام الحكم بالدين . فالبعد المتأففى يربط بالبعد السياسى فى هذه المسرحية ويحدد كل المفاهيم التى تحكم حياة الإنسان فى ظل النظام الإقطاعى من مفهوم الآلهة إلى مفهوم الملكية إلى مفهوم الزواج والعلاقات الأسرية — تلك المفاهيم التى تفضح المسرحية عفتها وفسادها .

إن شكسبير يعلن فى هذه المسرحية إفلاس النظرية القائمة على محاور السلطة الدينية والملكية والإقطاع ، إذ هو يصور العالم الذى انتجته هذه النظرية كعالم أشبه بالغابة . ومن الجدير بالذكر أن القارىء يجد فى مسرحية الملك لير حوالى ١٣٣ استعارة يشبه فيها شكسبير عالم الإنسان بعالم الحيوان ، كما يورد فى المسرحية اسم ٦٤ نوعاً من أنواع الحيوانات .

إن المسرحية تقول ضمناً ان الرؤية التى حكمت العالم فى العصور الوسطى وحتى عصر النهضة قد انهار أساسها ولم تعد صالحة وعلى الإنسان أن يواجه عالماً خلا من المسكنات الغيبية وأن يجد قوانيننا تنفق وحقيقة هذا العالم .

ان مشاهد العاصفة ، وكذلك جميع المشاهد التي تدور في العراء ، بعيدا عن القصور التي تمثل النظام الإقطاعي ، وتصور الإنسان خارج هذه الأبنية الاجتماعية السائدة وقد رفض المنطق السائد في عصره والرؤية السائدة — هذه المشاهد تحتل مركز القلب والوسط في المسرحية ، ويرمز فيها شكسبير إلى رفض المنطق السائد بالجنون ، الذي يصبح في حقيقة الأمر حكمة من نوع جديد ، كما يرمز إلى رفض الرؤية السائدة ، بالعمى ، الذي يصبح بدوره استنارة البصيرة . ورغم أن شكسبير كعادته استقى قصة الملك لير وبناته الثلاثة من سجلات هولينشد التاريخية إلا أن فكرة إصابة لير بالجنون كانت اضافة من جانبه إذ لا توجد أية اشارة لها في أية نصوص تحكى قصة الملك لير ، كذلك أضاف شكسبير إلى المسرحية قصة (جلوستر) الذي يفقد عينيه من جراء مؤامرات ابنه غير الشرعي (إدموند) . اذن لقد أضاف شكسبير إلى القصة فكرة الجنون وفكرة العمى كبلورة رؤيته الخاصة لعصره .

إن الرؤية التي تطرحها المسرحية لم تكن رؤية فردية أو ذاتية ، بل كانت رؤية سائدة . لقد كتب شكسبير هذه المسرحية عام ١٦٠٥ — أي بعد موت الملكة إليزابيث بعامين واعتلاء جيمس الأول عرش انجلترا — وقد تملكت البلاد حالة من الإحباط والتشاؤم بعد أن حطم الملك الجديد كل الآمال المعقودة عليه ، وضرب عرض الحائط بالتقاليد الديمقراطية واصطدم مع البرلمان اصطداما عنيفا عام ١٦٠٤ حين حاول البرلمان أن يتصدي لإسرافه المفرط ، وسياسته في بيع حقوق احتكار الصناعات المختلفة التي أدت إلى الكساد العام وتدهور الاقتصاد ، وانتقد الفساد العام الذي ساد البلاد نتيجة استسراء الرشوة ، وبيع الصنائع ، وتفشى الانحلال الذي انعكس في الارتفاع الصاروخي في نسبة الجرائم والفضائح . وتحدى الملك البرلمان ، ورفض تدخله في شئون البلاد ، ولوح بحقوقه الإلهية ، واحتوى بالعقيدة القائلة بأن الملك ظل الله على الأرض . كذلك حول الملك بلاطه إلى مباءة اخلاقية تأتي لشكسبير أن يشهد بنفسه بعضاً من مبادئها حين ذهب مع فرقته ليساهم في احتفالات استقبال الملك الدنمركي (كريستيان) عندما نزل ضيفاً على البلاط الإنجليزي .

وساد البلاد شعور عام بأن الخراب لا بد محيق بالامة . وازداد هذا الشعور حين حدث الطاعون الذي قضى على سبع سكان البلاد ، ثم تلاه الخسوف الشهير عام ١٦٠٥ (الذي يشير إليه شكسبير في المسرحية) . وانعكست حالة اليأس والإحباط

هذه (التى نبتت فيها بذور الثورة الجمهورية التى اندلعت فيما بعد بقيادة كرومويل) فى الكتب والمنشورات المتداولة بين العامة مثل كتاب أخطاء . . أخطاء الذى كتبه (بارناي ريتش) وكشف فيه عن الإنحلال الذى انعكس فى العلاقات الأسرية والزوجية وسلوك رجال الدين وانتشار الكتب الخارجة والثقافة ، ومثل كتاب العام الأسود الذى قدم فيه مؤلفه (أنتونى نيكسون) رؤية متشائمة تنبئ بنهاية العالم نتيجة الفساد ، وتفصح سوء الأحوال الاجتماعية ، وتنتقد النظام الإقتصادى القائم على الإقطاع .

وفى ضوء التحليل السابق نخلص إلى أن مسرحية الملك لير لا تمثل تراجيديا بالمفهوم الذى طرحناه آنفا - خاصة وأن كم المشاهد الفكاهية التى تحويها المسرحية يفوق كم الكوميديا فى أى مسرحية تراجيدية أخرى كتبها شكسبير . ومن المعروف أن الكوميديا أو الفكاهة تقلل من حدة الاندماج ، وتشد الذهن .

لذلك ركز شكسبير الفكاهة فى المشاهد التى تصاحب التعليقات السياسية أى فى مشاهد جنون لير وتجواله فى العاصفة مع بهلوله ، وفى المشاهد التى تدور فى العراء بين (جلوستر) وابنه (إدجار) المتشكر كشحاذ مجنون - وذلك حتى يبرزها بعيدا عن طوفان العواطف .

وحيث أن مسرحية الملك لير تخلط الرفض الاجتماعى والسياسى بالرفض الميتافيزيقى - الذى يقترب فى أحيان كثيرة من العدمية - فإننا نجدها كشكل درامى تتأرجح بين مسرح النقد السياسى الذى يطرح إمكانية التغيير الاجتماعى ، والكوميديا السوداء التى تطرح رؤية يائسة تقول بعيب الوجود الإنسانى ، وذلك دون أن تنتمى لأيهما بصورة كاملة

لذلك شكلت مسرحية الملك لير مشكلة للمسرحيين على مر العصور ، وحاول كل منهم أن يحدد أسلوب تناولها وفق العنصر الذى يود تأكيده وفقا لرؤيته ، فنجد كاتبها يدعى (ناحوم تيت) مثلا يقوم بإعداد للمسرحية عام ١٦٨٠ يعكس فيه الفكر السائد بعد فشل الثورة وانهيار الجمهورية وعودة الملكية فى إنجلترا عام ١٦٦٠ . إن (ناحوم تيت) - الذى أحاد كتابة أكثر من نصف المسرحية - يغير النهاية بحيث تنجو (كورديليا) و (لير) و (كنت) - أى الشخصيات الطيبة فى المسرحية - من

الموت . ثم هو يجعل (إدجار) ابن الإقطاعى (جلستر) يقع فى غرام (كورديليا) ويتزوجها بحيث يعود اتحاد الإقطاع والملكية .

لقد ألقى (ناحوم تيت) فى إعداده هذا الرؤية السياسية الراضية للإقطاع التى ضمنها شكسبير نصه ، وحول المسرحية من احتجاج على النظام السياسى والرؤية الفكرية المصاحبة له إلى احتفال بعودة الملكية بعد الحروب الأهلية التى واكبت إعلان الجمهورية بحيث تغيرت دلالة العاصفة . لقد كانت العاصفة فى نص شكسبير رمزا للثورة التى قد تحدث تغييرا شاملا إيجابيا ، ولكنها أصبحت فى إعداد (تيت) رمزا للفوضى والخراب الذى عم البلاد — من وجهة نظر (تيت) — إبان اشتعال هذه الثورة . فهو يجعل (إدجار) يقول فى نهاية المسرحية التى أعاد كتابتها وأضاف لها الكثير :

ترفع بلادنا رأسها الآن
وينشر السلام أجنحته الحنونه
ويعم الرخاء والوفرة

وحول (ناحوم تيت) فى إعداده للمسرحية الإبنة الصغرى (كورديليا) — التى ينفيها لير من المملكة فى الفصل الأول — إلى رمز للملك تشارلز الثانى الذى هرب إبان الثورة إلى فرنسا ثم عاد إلى عرشه فى عام ١٦٦٠ . فهو يجعل إدجار يخاطبها — بينما هو فى حقيقة الأمر يوجه الحديث إلى الملك العائد — قائلا :

ان قصتك ستكون قدوة
تعلم العالم أن الحق والفضيلة
لا بد وأن يتصبرا فى النهاية .

وغنى عن الذكر أن هذا الإعداد رغم تخلصه التام من عنصر التشكك والرفض لم ينجح فى تحويل المسرحية إلى تراجيديا بل حولها إلى ميلودراما توالى فيها المصائب على الأبطال الأبرياء ثم تنتهى نهاية سعيدة . وغنى عن الذكر أيضا أن الميلودراما — رغم اختلافها عن التراجيديا فى كم التسطيع والتبسيط والحلول السهلة الذى تتمتع به — تشترك مع التراجيديا فى عنصر أساسى هو تأكيد صلاحية النظام السائد مهما عانى الأبطال فى إطاره أو ثار الفرد عليه .

ومن المؤكد أن المسرحية كما كتبها شكسبير تحوى عنصرا ميلودراميا قويا يتمثل فى كم الكوارث والألام التى يلاقها الأبطال دون تبرير منطقي وبصوره شديدة المبالغة ، وفى الشخصيات ذات البعد الواحد التى تفتقر إلى الإقناع السيكولوجى بحيث تقترب من الكاريكاتير (فشكسبير مثلا لا يقدم تبريرا نفسيا مقنعا لتصرف لير الأبله فى البداية أو القسوة الوحشية التى تبديها ابتاه (ريجان) و(جونريل) طوال المسرحية) .

ولكن العنصر الميلودرامى فى المسرحية لا يصيغ المسرحية كلها فكريا أو فنيا إذ أن الكوميديا تتدخل لكبح جماحه : إن شكسبير يستغل عنصري المبالغة والتبسيط اللذين يقرنا بالميلودراما ، ويمزجهما بالكوميديا ، يستخدم هذه التركيبية لطرح رؤية سياسية فلسفية مخالفة للرؤية السائدة ، وهذا ما لا تفعله أية ميلودراما .

إن الميلودراما تظهر دائما بدلا من التراجيديا لتؤدى دورها فى ترسيخ النظام السائد فى فترات الانتقال التاريخية التى يحاول فيها مجتمع ما تأكيد شرعية نظامه عن طريق ربطه بالناموس الأخلاقى والنظام الكونى دون أن يتوفر إيمان حقيقى بهذا الارتباط . ونجد الكتاب فى هذه الفترات يحاولون تقليد الرؤية التراجيدية دون إيمان حقيقى بالعنصر الأساسى فيها وهو الإيمان بأن البعد الميتافيزيقى يساند التشريعات الاجتماعية السائدة ، وتكون النتيجة هى تربيهم فى هوة المبالغات الممبوجة والسداجة الفكرية والفنية .

وقد كان عصر عودة الملكية الذى كتب (ناحوم تيت) إعداده لمسرحية الملك لير فى ظله عصر تشكك زاد من حدته الاهتمام المتزايد بالعلم ، الذى تجلى فى إنشاء الجمعية الملكية للعلوم ، وسيادة النظرة العقلانية التى جعلته يلقب فيما بعد بعصر التنوير الذى أصبح رمزه الفيلسوف الفرنسى (ديكارت) الذى قال : أنا أفكر ، إذن أنا موجود .

ولكن عصر عودة الملكية كان على الصعيد السياسى والفنى عنصرا محافظا يحاول بشتى الوسائل ترسيخ الأنظمة والتقاليد الموروثة مما أوقعه فى نوع من التناقض الفكرى . وفى ظل هذا الجو استحال التراجيديا وولدت الميلودراما فى ثوبها الأول فى انجلترا هو الكوميديا الأخلاقية (Sentimental Comedy) التى تصور أبطالا

فاسدين ينصلح أمرهم فى النهاية فجأة وبصورة ميكانيكية ، والتي تعج بالمقولات الأخلاقية التى لا تلمس وترا صادقا فى النفس لانفصالها عن الواقع الذى تصوره المسرحيات . وفى ظل هذا التناقض الفكرى الذى جمع بين التنوير العقلانى والمحافظة السياسية والاجتماعية تحولت التراجيديات إلى مجموعة من التقاليد الآلية الجامدة تحت لواء الكلاسيكية الجديدة ، وإلى ضرب من ضروب الميلودراما .

لا عجب إذن أن استمر الإعداد الذى قام به (ناحوم تيت) مسيطرا على المسرح الانجليزى حتى بزوغ الثورة الرومانسية التى كانت الدعوة إلى التغيير الاجتماعى عنصرا أساسيا من عناصرها . وانعكس هذا التيار الفكرى الجديد فى التناول المسرحى لدراما الملك لير ، فنجد الممثل الشهير (كين) فى بداية القرن التاسع عشر يرفض النهاية السعيدة التى اختلقها (تيت) ليؤكد ضرورة استمرار سيطرة النظام الرجعى ، ويعود بالمسرحية إلى نهايتها الأولى — مع الاحتفاظ بقصة الحب التى اختلقها (تيت) بين (إدجار) و (كورديليا) .

ولم تنجح المسرحية فى أن تنفض عنها شبح (ناحوم تيت) وإعداداته حتى القرون العشرين حين شن المخرج والناقد الإنجليزى (جرنفيل باركر) حملة للعودة إلى تمثيل مسرحيات شكسبير كما كانت تمثل فى عصره . ولكننا حتى فى القرن العشرين نجد ممثلا قديرا مثل (جون جيلجود) يحلف دور البهلول الفكاهى تماما من المسرحية حتى يحتفظ لنفسه فى دور لير بالمهابة ، وحتى تزداد الجرعة العاطفية ، وتقل الجرعة النقدية الساخرة وذلك فى محاولة لتقديم المسرحية فى ثوب التراجيديات . ومن الجدير بالذكر أن هذه المحاولة تمت فى فترة اشتداد التيار المحافظ إبان الاضطرابات الاجتماعية التى نتجت عن الأزمة الاقتصادية فى انجلترا وبقية بلاد أوروبا — أبى أن الرؤية المحافظة التى سادت تلك الفترة جعلت (جيلجود) يسعى — واعيا أو دون وعى — إلى تقديم المسرحية فى صورة تتفق مع الروح السائدة وذلك عن طريق طرحها طرحا تراجيديا .

وبعد موجة الثورة الوجودية التى أنتجت مسرح العبث نجد ناقدًا شهيرًا — هو الناقد البولندى (يان كوت) — يحاول تأكيد عنصر اليأس الوجودى فى المسرحية ويطرح تفسيرًا لها فى ضوء مقارنتها بمسرحية (صمويل بيكيت) لعبة النهاية^(٥) .

ومما لا شك فيه أن المسرحية كما ذكرنا من قبل تحمل، بعداً عبثياً واضحاً يتجلى في قول لير :

نبكى حين نولد لأننا أتينا
إلى هذا المسرح الكبير الذى يمعج بالحمقى .

(الفصل الرابع — المشهد السادس — الآيات ١٨٠ — ١٨١) .

ولكننا نجد فى المسرحية أن العنصر العبثى السلبى يتجادل مع العنصر الإيجابى . وقد يبدو القول بأن المسرحية تجمع بين رؤية عبثية سلبية ورؤية سياسية إيجابية مناقضاً لنفسه . ولكن الأمر ليس كذلك . إن شكسبير يربط الرفض الميتافيزيقى بالرفض السياسى : أى أن المسرحية لا ترفض الإيمان بالبعد الميتافيزيقى بصورة مطلقة كما يفعل مسرح العبث ، ولكنها ترفض التصور الميتافيزيقى الذى شكلته النظرية الإقطاعية ليخدم مصالحها . لذلك فأى عرض يحاول أن يتوخى الأمانة فى التعامل مع النص لابد وأن يظهر ارتباط عنصر اليأس الوجودى بعنصر اليأس من الوضع السياسى الذى تصوره المسرحية . وهذا ما حاولت المخرجة الانجليزية (ديورا وارين) أن تفعله فى عرضها التجريى لمسرحية الملك لير على مسرح الجمهورية .

تراجيديا الانتقام هاملت والخل وجنون العالم

لا يستطيع كاتب أو ناقد أن يتعرض للمسرح الاليزابيثى دون أن يتوقف برهة عند مسرحية هاملت ليأملها ويعيد تفسيرها حتى لقد بلغت الدراسات التى تناولتها فى الفترة ما بين ١٨٧٠ — ١٩٣٠ ما يربو على الألفين وذلك باستثناء المقالات التى نشرتها الصحف والمجلات^(١). كذلك يندر أن نجد ممثلا عظيما فى تاريخ المسرح تقاعس عن قبول التحدى الذى تمثله الشخصية المحورية فى هذا العمل ولم يحلم بأن يترك بصمته على تاريخها الطويل فقد مثلها ريتشارد بيريدج (١٥٧٦ — ١٦١٩) وتوماس بترتون (١٦٣٥ — ١٧١٠) ودافيد جاريك (١٧١٧ — ١٧٧٩) وإدموند كين (١٧٨٧ — ١٨٣٣)، وحديثا قدم هذه الشخصية سيرجون جيلجود وسير لورانس أوليفيه وكريستوفر بلامر وريتشارد بيرتون وجان لوى باور وغيرهم من عمالقة التمثيل المسرحى فى الغرب^(٢). ولم يقتصر تأثير هذه المسرحية على الغرب وحده، بل امتد إلى شتى أرجاء العالم فقدمت المسرحية على معظم مسارح العالم فى إطارها التاريخى أو فى إطار محلى معدل — كما حدث فى اليابان مثلا حين قدمت المسرحية بأسلوب مسرح الكابوكى. وألهمت المسرحية العديد من الكتاب وأثارت خيالهم فاستخدموها كالأساطير القديمة أو المسرحيات اليونانية الكلاسيكية، أى كنقطة انطلاق فى نسج رؤاهم وطرح أفكارهم، فوجدنا ممدوح عدوان يكتب هاملت يستيقظ متأخرا، ومحمود أبو دومة يتناولها فى مسرحيته رقصة العقارب، وعباس أحمد يستلهمها فى مسرحية الناس والأرض، ورأفت الدويرى فى مسرحية

الكل فى واحد وهلم جرا . وكذلك قدمها المخرجون بتفسيرات متباينة عدة .

وقد يكمن سر شعبية هذه المسرحية على مستوى العالم فى تعدد مستوياتها وارتباطها بعدد من الأساطير القديمة الوثنية والقصص الدينى فى الكتاب المقدس ، فالموقف الرئيسى فى المسرحية يتمثل من ناحية مع الموقف الرئيسى فى أسطورة بيت أجا ممنون التى صاغها المؤلف الأغريقى القديم إيسخيلوس فى ثلاثيته الرائعة التى أسماها الأورستيا نسبة إلى بطلها أورست . فالموقف فى ثلاثية إيسخيلوس هو موقف ثار إذ يعود الإبن أورست إلى وطنه بعد غيبة للتعليم ليجد أمه كليتمسترا قد قتلت أباه وتزوجت عمه وتطالبه الآلهة بإحقاق ميزان العدل وقتل أمه فيغدو الثار واجبا دينيا . ومن ناحية أخرى تستدعى جريمة قتل الأخ التى تنطلق منها الأحداث فى مسرحية هاملت قصة قابيل وهابيل كما ترد فى الكتب المقدسة خاصة وأن شكسبير يشير إلى هذه القصة إشارة مباشرة فى مسرحيته فيجعل كلودياس قاتل أخيه يقارن نفسه بقابيل فى مناجاته لنفسه بعد أن شاهد فعلته الشنعاء تتكرر أمامه فى المسرحية التى دبرها هاملت فيصف جريمته بأنها تحمل أول وأقدم لعنة عرفتها البشرية وهى قتل الأخ (هاملت ، الفصل الثالث ، المشهد الثالث ، البيت ٣٧) (٣) ، ثم يورد ذكر أبى البشرية آدم ، مرتكب الخطيئة الأولى ووالد قابيل قاتل أخيه على لسان حفار القبور الأول مرتين مرة حين يصف حفارى القبور بأنهم " يمارسون مهنة آدم القديمة " (الفصل الخامس — المشهد الأول — البيت ٢٧) ، ومرة حين يقول : " يذكر الكتاب المقدس أن آدم كان حفارا " (نفس المشهد — البيت ٣٣) ، ثم يجعل هاملت فى نفس المشهد يتذكر قابيل حين يرى حفار القبور يطوح بإحدى الجماجم بعيدا فيقول : " كان لهذه الجمجمة يوما لسان ينطق ويغنى . انظر كيف يلقي بها هذا الوغد إلى الأرض حتى ليكاد الفك أن يتحطم ! لكانها عظام فك الحيوان التى كانت سلاح قابيل فى أول جريمة عرفتها البشرية " (نفس المشهد ، آيات ٦٩ — ٧١) .

وكما تستدعى جريمة قتل الأخ فى المسرحية قصة آدم ولديه ، فإنها تحيلنا أيضا إلى أسطورة وثنية قديمة هى أسطورة إيزيس وأوزوريس التى تصور قتل ست الشرير لأخيه الطبيب أوزوريس وانتقام الإبن حورس من عمه فى نهاية المطاف بمساعدة أمه إيزيس وإله الحكمة توت [أو تحوت] . ورغم أنه من المرجح وأن شكسبير لم يكن يعلم شيئا عن الأسطورة المصرية القديمة التى سجلها المؤرخ الرومانى بلوتارك إلا أن

اشتباك قصة قابيل وهابيل التى تدور حول قتل الأخ لأخيه مع القصة الشعبية الكلتية (celtic) الاسكندنافية القديمة التى سجلها كتابةً لأول مرة الدنمركى ساكسو جراماتيكاكس فى كتابه تاريخ الدنمرك [Historia Danica] عام ١٢٠٠ م — هذا الاشتباك بين القصة الدينية والقصة الشعبية التى تدور حول قتل أخ لإخيه وانتقام ابن القتل من عمه يولد موقفاً يماثل الموقف المحورى فى أسطورة أورست وفى أسطورة أوزوريس من قبلها ، فيجد القارئ نفسه يربط بين المسرحية وهذه الأساطير بصورة تلقائية ، وتلقى كل شخصية من شخصياتها فى خياله بظلال كثيفة موحية . . وأعترف أننى كلما قرأت هاملت أجد شخصية إله الحكمة توت الذى وقف إلى جانب حورس المنتقم تلح على خيالى وأكاد أراها تتجسد أمامى فى ثياب هوراشيو الحكيم صديق هاملت .

وتمتد الإحالة الدينية فى المسرحية من قصة الخلق فى سفر التكوين فى التوراه أو زلة آدم التى تبدأ تاريخ البشرية الموصوم بلعنة الخالق ، إلى قصة وصول مخلص البشرية من آثامها ، السيد المسيح ، الذى يبدأ " العهد الجديد " . وإذا تأملنا عناصر الموقف الرئيسى فى كل من قصة السيد المسيح وقصة هاملت فى المسرحية ندرك تماثلهما المدهل . فى كل من الموقفين نجد " الأب " [فى المسيحية يشار إلى الله بلفظة الأب] الذى تخطىء البشرية فى حقه وتعون عهده وميثاقه فتحل عليهم لعنته ، ونجد " الابن " الذى يعهد إليه " الأب " بمسئولية تطهير العالم وإنقاذ البشرية من اللعنة وافتدائها . إن الأمير هاملت حين يصل إلى الدنمرك يجدها وقد تحولت إلى بؤرة فساد تتهددها الشرور والآثام بالتحلل والفتاء ، ويؤكد لنا شكسبير فى عدة مواقع وبطرق مباشرة وغير مباشرة أو ملتوية أن الدنمرك ما هى إلا صورة مصغرة للعالم الإنسانى أجمع ورمز شامل جامع له . . فها هو هاملت يعلن لصديقيه روزنكرانتس وجيلدنشترن أن " الدنمرك ما هى إلا سجن " فيعقب روزنكرانتس قائلاً : " إذن فالعالم سجن أيضاً " مؤكداً التماثل المجازى بين العالم والدنمرك ، ويعمق هاملت إحساسنا بهذا التماثل أذ يرد على صديقه قائلاً : " أجل . . سجن ظريف به العديد من الزنانات والعنابر والأقنية . . أحدها الدنمرك ، وهى واحدة من أسوأ هذه المعتقلات " [هاملت ، الفصل الثانى ، المشهد الثانى ، أبيات ٢٤١ — ٢٤٥] . أضف إلى ذلك أن البلدين الآخرين اللذين تذكرهما المسرحية وهما النرويج وانجلترا تربطهما بالدنمرك صلات صداقة وتحالف أو تبعية مما يجعلهما صورة مكررة

لها . . بل إن الموقف فى بلاط النرويج يتطابق تماما مع الموقف فى بلاط الدنمرك
فى كلتا الحالتين نجد ملكا مات مقتولا [يقول لنا هوراشيو فى بداية المسرحية أن
الملك فورتنبراس قد مات مقتولا على أيدي الملك هاملت وإن ابنه الأمير فورتنبراس
يسعى للثأر — المسرحية الفصل الأول — المشهد الأول — أبيات ٨٠ — ١٠٤] ،
كما نجد ايضا أخ الملك / الأب المقتول يجلس على العرش بدلا من الإبن ، فهذا هو
كلودياس يكشف لنا تماثل وضعه مع وضع ملك النرويج إذ يقول :

لقد كتبت هذا الخطاب
إلى ملك النرويج ، عم فورتنبراس الصغير ،
لقد أقعده المرض وألزمه الفراش فلا يكاد يعلم شيئا
عما يسعى إليه ابن أخيه .

[الفصل الأول — المشهد الثانى — أبيات ٢٧ — ٣٠]

أما انجلترا فهى تابعة لإدارة كلودياس [أو قابيل] تبعية تامة ، فحين يود
كلودياس التخلص من هاملت يرسله إلى ملك انجلترا ليقتله ونراه يخاطب ملك
انجلترا فى خياله قائلا :

اقتله يا ملك انجلترا ،
فهو كالحمي يصطخب فى دماي
وبيك أنت الدواء . . .

[الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ٦٤ — ٦٦]

أما بلدة وتبرج التى يصل منها هاملت فى بداية المسرحية فتبدو لنا فى أول الأمر
وكانها معقل الحكمة والفلسفة والمثل العليا . . وكأنها عالم البراءة الذى لا يلوته
شئ والذى يناقض تماما عالم التجربة الممثل فى الدنمرك ، أو كأنها موطن الانسان
قبل الخطيئة الأولى التى أسقطته إلى سجن الأرض والإثم والعنف والفناء . . لكن
كلودياس لا يلبث إن ينظم هذا المكان الرمزى تحت لواء الدنمرك فتغدو هى
الأخرى واحدة من أقيية العالم الفاسدة وذلك حين يرسل إليها فى طلب صديقين
لهاملت هما روزنكرانتس وجيلدنشترن ويوظفهما فى التجسس على هاملت لحسابه .
وكان داء العنف الضارب فى أعماق العالم قد امتد إلى مناطق المثل العليا فلوئها هى
الأخرى فبات الهرب مستحيلا . لقد استخدم شكسبير عن عمد إسم هذه المدينة

التي ترتبط بالثورة الدينية البروتستانتية. وبالمصلح الدينى مارتن لوتر ووظفها لتعميق البعد الدينى فى نصه وحولها إلى رمز لأمل الإصلاح الذى يأتى مع هاملت والذى يتمثل فى هدم النظام القديم^(٤). إن مسرحية هاملت تحمل أصداء أسطورية ودينية واضحة تنفث فيها طاقة إيحائية طاغية لتجد الموقف الرئيسى فيها الذى يماثل بنية الأدوار والوظائف المتكررة فى الحدوتة الشعبية [كما رصدتها العلامة فلاديمير بروب فى تحليله لبنية الحدوتة الشعبية الروسية^(٥)] يشتبك فى الذهن مع العديد من القصص والحواديت والأساطير الشعبية فتتسع دلالاته وتتوالد وتزداد كثافة. أضف إلى ذلك أن المسرحية تطرح عددا من التيمات التى طاردت خيال البشرية منذ بداية الخلق مثل الثأر وزواج المحارم وقتل الأقارب وخيانة الأصدقاء مما يصلها بالتراث عامة صلة وثيقة ويزيد من قدرتها على الإحالة والإيحاء. ويكفى أن نذكر أن تيمة زواج المحارم التى تتجسد فى المسرحية فى زواج الملكة من قاتل زوجها وأخيه، وهو زواج محرم فى المسيحية، قد ألهمت خيال العلامة إرنست جونز مؤلف سيرة سيجموند فرويد، فاشتبكت مسرحية هاملت فى ذهنه بمسرحية أوديب التى بناها سوفوكليس على الأسطورة اليونانية القديمة، كما اشتبكت بنظريات فرويد حول علاقة الطفل الذكر بأمه فوجدناه يخرج علينا بنظرية تفسر المسرحية فى ضوء ولع هاملت الخفى بأمه وغيرته من عمه وأبيه عل حد سواء، أى فى ضوء ما أسماه فرويد "بعقدة أوديب".

وإذا كان المخزون الأسطورى والشعبى فى مسرحية هاملت هو أحد أسباب شعبية هذه المسرحية على مدى العصور فإن معالجة شكسبير الفنية الماهرة الذكية لمادته التراثية يمثل سبباً آخر لا يستهان به — وإذا أردنا أن نصف أسلوب شكسبير فى تشكيل مادة مسرحياته المستقاة من مصادر عدة شعبية أو تاريخية أو أسطورية فلن نجد أفضل من كلمات الشاعر والمؤلف المسرحى ت. س. اليوت الذى قال يصف سياسته فى التأليف المسرحى بأنه يختار « شكلاً شائعاً من أشكال الترفيه ثم يخضعه لعملية إبداعية تحوله إلى شكل فنى ». لقد كانت هذه هى سياسة شكسبير أيضاً حين اختار شكل الحدوتة الشعبية وحوله إلى شكل فنى مركب متعدد المستويات، فلسفى الدلالة فى حلم ليلة صيف، وحين استخدم شكل التراجيديا العائلية الشائع فأبدع من خلاله مسرحية عطيل، وحين استخدم شكل الرومانسة فى روميو وجوليت، أو شكل الهزلية فى الليلة الثانية عشر أو نيبلان من فيرونا أو زوجات فندسور المرحات وغيرها من كوميدياته الممتعة الراقية.

وفى مسرحية هاملت اعتمد شكسبير فى صياغة مادته على شكل ترفيلى شعبى شاع فى انجلترا فى ذلك الوقت وهو تراجيديا الانتقام التى ستعرض لها بعض التفاصيل فى الجزء التالى ، وكانت سياسته فى التعامل مع هذا الشكل الترفيلى الفج الشائع هى خلخلة الدلالات التقليدية المرتبطة بهذا الشكل عن طريق زعزعة صورة البطل المنتقم من أساسها ، ثم إعادة تنظيم عناصر الشكل بحيث تتحول « تراجيديا الانتقام » كشكل مسرحى إلى إستعارة شعرية مسرحية لتراجيديا وجود الإنسان — أى إلى معادل مجازى مسرحى لرؤية فلسفية ودينية وسياسية عميقة . لقد كان شكسبير مولعاً بتشبيه الحياة بخشبة المسرح كما يفعل فى مونولوج ماكبث الأخير بعد انتحار زوجته مثلاً [ماكبث ، الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، أبيات ٢٤ - ٢٦] أو فى حديث بروسبرو فى مسرحية العاصفة بعد الاحتفال بزواج ابنته ميراندا [الفصل الرابع ، المشهد الأول ، أبيات ١٤٨ - ١٥٦] ولقد تناول فاروق عبد الوهاب هذا الملمح الهام فى مسرح شكسبير باستفاضة وحساسية ذكية مرهفة فى بحثه الذى تقدم به لنيل درجة الدكتوراه من جامعة منيسوتا الأمريكية^(٦) . وفى مسرحية هاملت ينطلق شكسبير من نفس الاستعارة المحورية فى تعامله مع « تراجيديا الانتقام » وكأنه يقول لنا : « إذا كانت الحياة تشبه خشبة المسرح ، فإن الدراما الإنسانية الدائرة فوق خشبة مسرح الحياة هى أشبه ما تكون بتراجيديا الانتقام فى عنفها ودمويتها وجنونها العبثى وميلودراميتها ! » .

تراجيديا الإنتقام :

يندر أن يجد القارئ فى المسرح الإليزابيثى التراجيديا الكلاسيكية بمعناها الأرسطى فباستثناء بعض المحاولات المتفرقة مثل مسرحيتى كاتيلين و سيجانوس ، وكان بن جونسون قد كتبهما ليثبت قدرته على الكتابة الأدبية الكلاسيكية المترفة إلى جانب قدرته على تأليف المسرحيات الجماهيرية الشعبية التى كان يكن لها احتقاراً دفيناً وينظر إليها باعتبارها مسرحيات استهلاكية لكسب العيش — باستثناء بعض تلك المحاولات المتفرقة عزف كتاب المسرح فى مجموعهم عن النموذج الكلاسيكى الأرسطى . وربما كان السبب فى عزوف الكتاب الإليزابيثيين عن القيم الكلاسيكية هو الذوق الشعبى العام لجماهير المسرح الذى كان يتطلب فى العروض المسرحية

ثراءً وتنوعاً في المادة المطروحة وفي عناصر الفرجة والدهشة والإثارة ، وكان يميل إلى مزج الجد بالهزل والضحك بالبكاء والنثر بالشعر ، ولم تكن التراجيديات في نموذجها الأرسطي — كما فسرتها الكلاسيكية الجديدة — الذي يفرض الالتزام بوحدة الزمان والمكان والحدث وبالمنطق العقلاني كما يفرض فصل الأنواع والالتزام بقواعد اللياقة [Decorum] وعدم خلط الشعر بالنثر — لم تكن التراجيديات كما نظر لها نقاد عصر النهضة اعتماداً على أرسطو وهوراس لترضى الذوق الإليزابيثي الجماهيري .

ولهذا السبب ، ولأن المسرح كان يتوجه بالدرجة الأولى إلى الذوق الشعبي الجماهيري حتى يضمن استمراره وعدم نضوب موارده المالية ، اتجه الكتاب المسرحيون إلى محاكاة نموذج مأساوي كلاسيكي آخر وجدوا فيه ضالتهم وهو نموذج التراجيديات الرومانية كما كتبها عالم البلاغة والشاعر والفيلسوف الروافي لوسياس أنيوس سينيكا [٤ ق . م -- ٦٥ م] .

كان سينيكا معلماً للامبراطور نيرون — حارق روما الشهير — قبل توليه مقاليد الامبراطورية ، وحين صار نيرون امبراطوراً اتخذ من سينيكا مستشاراً له وحاول سينيكا جاهداً أن يكبح جماح نوازع نيرون الوحشية وعطشه للدماء لكن المحاولة أرفقتها بعد فترة وغداً منصبه كريهاً إلى نفسه فغادر البلاط عام ٦٢ م ، لكن نيرون سرعان ما انتقم منه فقبض عليه واتهمه بالتآمر ضده وأجبره على تجرع السم كما أجبر الفيلسوف سقراط من قبله في أثينا عام ٣٩٩ ق . م .

وأثناء حياته كتب سينيكا تسع مسرحيات مأساوية شعرية عالج فيها موضوعات مستمدة من الأساطير اليونانية القديمة سبق أن تناولها كتاب المسرح الاغريقيون . لكن معالجة سينيكا لهذه الموضوعات جاءت مختلفة عن النموذج اليوناني ، فقد نحى سينيكا منحىً ميلودرامياً فركز على عناصر العنف والإثارة من الجرائم الوحشية والأحداث الدموية إلى السحر والأشباح . وفي القرن السادس عشر ترجمت مسرحيات سينيكا إلى الإنجليزية في الفترة ما بين ١٥٥٩ و ١٥٨١ وصارت في متناول أيدي كتاب المسرح ، بينما غابت عن الساحة نصوص التراجيديات اليونانية القديمة ، فغدت هذه التراجيديات الرومانية العنيفة نموذجاً مألوفاً وشائعاً احتذاه الكثيرون في المسرحيات التي عرفت فيما بعد بتراجيديات الانتقام .

وتعد مسرحية جوربوداك التى كتب فصولها الثلاثة الأولى توماس نورتون ، وفصلها الأخيرين ت . ساكفيل ، وقدمها فريق من طلبة القانون عام ١٥٦١ ، تعد هذه المسرحية أول مسرحية إنجليزية من فصيلة تراجيديا الانتقام التى تحاكي النموذج السينيكي . وفى هذه المسرحية يتنازع إينا الملك [جوربوداك] على تقسيم المملكة فيقتل أحدهما الآخر ، فتسعى أمهما الملكة [فيدينا] إلى الانتقام من الابن القاتل وتنجح فى قتله ثاراً لأخيه . وفى هذه المسرحية تلور الأحداث الدموية كلها خارج خشبة المسرح وفقاً للنموذج السينيكي بينما تشغل خشبة المسرح الخطب والمواقف والمقطوعات الوصفية والسردية الشديدة البلاغة .

وفى عام ١٥٨٦ انتقل هذا النوع من المأساة من معاقل المثقفين إلى خشبة المسرح الجماهيرى على أيدي الكاتب المسرحى [توماس كيد] الذى التزم بالنسق السينيكي مع اختلاف واضح ، وهو تصوير كل الأحداث العنيفة والدامية على خشبة المسرح فجاءت مسرحيته التراجيديا الأسبانية أقرب ما تكون إلى أفلام العنف والرعب والإثارة الحديثة فى قرننا العشرين وتمتعت بنفس شعبيتها ونجاحها الجماهيرى الواسع^(٧) . وفى هذه المسرحية تبلورت الملامح الرئيسية لبنية هذا النوع من التراجيديا التى نرصدها فيما يلى :

(أ) جريمة قتل تفضى إلى ←

(ب) ظهور شبح يطالب بالانتقام أو الثأر وقد يتكرر ظهوره أثناء المسرحية ←
(ج) مشروع انتقام يعتمد على المكر والحيلة ويتضمن تنفيذه عادة :

- ١ - إدعاء الجنون أو الجنون الفعلى من جراء الرعب أو التعذيب .
- ٢ - تدخل عوامل مناهضة لمشروع الانتقام تفضى إلى تعطيل مؤقت .
- ٣ - مشاهد تعتمد على الإثارة من جنس ورعب وتعذيب وجاسوسية ، وجرائم قتل فرعية ، وجنس واغتصاب ، وعلاقات محرمة .
- ٤ - إعادة تمثيل جريمة القتل فى تمثيلية ناطقة أو صامتة داخل المسرحية [وقد كان الاسترجاع التمثيلى للجريمة فى مسرحية المأساة الأسبانية صامتاً بينما جاء ناطقاً فى مسرحية هاملت] .

(د) إتمام مشروع الانتقام بأكبر عدد ممكن من الضحايا وجثث القتلى .

وقد أدى النجاح الساحق لمسرحية المأساة الأسبانية إلى موجة تقليد عارمة ، فكتب [كريستوفر مارلو] على نهجها مسرحية يهودى مالطة عام ١٥٩٢ ، ثم كتب [شكسبير] مسرحية تايتوس أندرونيكاس (١٥٩٤) التى تشتمل على حيكى انتقام دمويتين وتغتصب فيها البطلة ، [لافينيا] ابنة [أندرونيكاس] ، ويقطع لسانها بعد أن تقطع أيديها ، ثم ظهرت معالجة أولى لقصة هاملت مجهولة المؤلف ، ربما ألهمت شكسبير إعادة تناول القصة ، ولولا أن نص المسرحية هذا مفقود لأمكننا مقارنتها بمسرحية شكسبير . وعلى نهج هذا النموذج أيضاً سار كل من [جون مارستون] فى مسرحية انتقام أنطونيو (١٦٠٠) و [سيريل تورنر] فى مسرحيته مأساة المنتقم (١٦٠٧) ثم مأساة الملحد (١٦١١) ، و [جون ويستر] فى مسرحيته الشيطان الأبيض (١٦١٢) ودوقة مالفى (١٦١٣ - ١٦١٤) ، وغيرهم ..

وتثير شعبية هذا النوع من مسرحيات الرعب والعنف والإثارة تساؤلاً هاماً حول ارتباط شعبية هذا النوع بأحوال الفترة التاريخية التى واكبتها ، وكانت فترة تحول وانتقال من نظام اقتصادى قائم على الإقطاع إلى نظام يقوم على التجارة ورأس المال ، ومن نظام سياسى يقوم على الملكية المطلقة إلى نظام تزايدت فيه سلطة البرلمان مع تزايد نفوذ الطبقة المتوسطة ، ومن نظام دينى كاثولىكى محافظ يعتمد سلطة المؤسسة الكنسية فى روما إلى نظام دينى بروتستانتى يؤمن بمسئولية الفرد مباشرة أمام الخالق ، ومن نظام أخلاقى وفكرى مؤسس على الطاعة العمياء للقيم الموروثة وأولى الأمر إلى نظام أخلاقى وفكرى ينطلق من التساؤل والتشكك ..

لقد كانت فترة ظهور « تراجيديا الانتقام » فترة قلاقل وعنف وتوتر تقترب فى تحولاتها العميقة من طيعة القرن العشرين .. وربما كان هذا التقارب والتشابه وراء اهتمام بعض المخرجين التجريبيين فى القرن العشرين مثل [بيتر بروك] بتأجيل العصر الاليزابيثى من تراجيديات الانتقام . لقد تأثر [بيتر بروك] بنظرية الفرنسى [أنتونين آرتو] عن « مسرح القسوة » وحاول تطبيقها فى عدد من العروض التى تعتمد على نصوص تنتمى إلى نوع تراجيديا الانتقام ، فقدم عام ١٩٥٥ مسرحية شكسبير الدموية تاتياس أندرونيكاس وتبعها فى نفس العام بمسرحية هاملت ، ثم عاد إلى مسرحيات سينيكا - أبو هذا النوع - عام ١٩٦٨ فقدم مسرحيته أوديب بعد أن كان قد تمكن تماماً من أسلوب مسرح القسوة كما أثبت عرضه الماراساد عام ١٩٦٤ .

هاملت وتراجيديا الإنتقام :

يقول سارتر فى مقدمة ترجمته الفرنسية لمسرحية الطرواديات للشاعر اليونانى القديم يوريبيديس : « يلحظ القارىء أن هدف يوريبيديس من استخدام العرف السائد هو تحطيمه ، فهو يقبل العقائد الموروثة التقليدية ليسخر منها »^(٨) وينطبق هذا القول تماماً على أسلوب تناول شكسبير لشكل تراجيديا الإنتقام فى مسرحية هاملت ويصفه وصفاً دقيقاً ، فلقد استخدم شكسبير هذا الشكل المسرحى استخداماً ساخراً خلخله من أساسه حين وضع فى قلب مسرحيته بطلاً سلبياً يختلف جذرياً عن صورة المنتقم التقليدى المتعطش للدماء الذى تسيطر الرغبة فى الانتقام على كل حواسه . إن هاملت يعلن زهده فى الحياة وحنينه للموت فور وصوله إلى الدنمرك وقبل أن يعلم شيئاً عن موت أبيه فنراه فى أول مشهد له على خشبة المسرح يصيح بمجرد أن يخلو إلى نفسه :

آه لو يذوب هذا الجسد الثقيل ... الثقيل .
ويتحلل .. يذوب ويتحول إلى قطرات مثل قطرات الندى !
لو أن قانون الخالق الأبدى
لم يحرم قتل النفس . يا إلهى .. يا إلهى ..
كم تبدو لى الحياة بمشاغلها اليومية .
مملة كثية تملؤ من البهجة !

[الفصل الأول ، المشهد الثانى ، الأبيات ١٢٩ — ١٣٤]

وحين يلتقى بشبح أبيه ويعلم بجريمة عمه الشنعاء ويعد أباه أن يأخذ بثأره نجده فى نهاية المشهد يتأسى لحاله وينعى حفظه العاثر الذى فرض عليه هذه المهمة الكريهة .. مهمة إزالة الجرم وتطهير الدنمارك [أى العالم] من الإثم كما لو كان السيد المسيح فنراه يصيح فى ألم :

لقد أصاب العالم الخلل وأصابتنى اللعنة !
ليتنى لم أولد حتى لا أحمل عبء إصلاحه .

[الفصل الأول ، المشهد الخامس ، أبيات ١٨٩ — ١٩٠]

وتكاد هذه الصرخة المتألمة أن تذكرنا بصرخة السيد المسيح على الصليب حين صاح « إلهى .. إلهى .. لماذا تركتنى ؟ ! » .

وعلى العكس من البنية التقليدية لمسرحية الانتقام لا يشرع البطل فى وضع خطة محكمة أو تدبير سلسلة من الأحابيل والحيل لتحقيق هدفه ، بل يكتفى بالتظاهر بالجنون والاستغراق فى التأملات الفلسفية . . ولا ينقذه من خموله إلا وصول الفرقة المسرحية فى نهاية الفصل الثانى عن طريق الصدفة البحتة مما يوحى له بفكرة إعادة تمثيل جريمة الملك أمام عينيه ليتيقن من صحة كلام الشيخ هذا رغم أنه كان قد أعلن لنا فى نهاية الفصل الأول تصديقه الكامل له مما يجعلنا نشعر أن محاولة التيقن هذه ليست سوى حيلة نفسية أخرى يلجأ إليها هاملت ليؤجل فعل الانتقام ، وكأنه منتقم رغم أنه ، وكأنه ممثل يرفض أن يلعب الدور المرسوم له فى الدراما الدائرة من حوله . ويصعب على القارئ أن يتخيل كيف كان يمكن إنهاء المسرحية لو لم ينشط الملك كلودياس فور تأكده من شكوك هاملت إلى العمل على التخلص منه بمعاونة جاسوسية روزنكرانتس وجيلدنشترن أولاً ثم بمعاونة لايرتيس بعد فشل خطته الأولى . . إن هاملت يرفض أن يلعب دور المنتقم وأن يأخذ بمقاليد الحكمة فى يده حتى قرب منتصف المسرحية حين تحول المسرحية مسارها تماماً فيقلب الملك كلودياس من الضحية المتوقعة أى المفعول به المتوقع إلى الفاعل الرئيسى ويعقب هذا تحول هاملت عن دور الفاعل المتوقع إلى دور الضحية والمفعول به . ولو تأمل القارئ المسرحية لوجدها تكاد تخلو من الأحداث فى جزئها الأول الذى يلعب فيه هاملت دور الفاعل المتوقع ، بينما تكتظ بالأحداث المتلاحقة اللاهثة فى الجزء الثانى الذى يعقب المسرحية داخل المسرحية وهو الجزء الذى يمسك فيه كلودياس بمقاليد الأحداث ويتحول عن دور الضحية إلى دور الفاعل الرئيسى . وفى هذا الجزء الثانى يأتى هاملت بعض الأفعال ، مثل قتل بولونياس أو تبديل الخطاب الذى يحمله صديقه الخائن إلى ملك انجلترا فى صحبته ، كما يقبل أن يبارز لايرتيس مبارزة ودية . . لكن هذه الأفعال لا تتم عن قصد ولا تسبقها خطة أو تدبير ، فقتل بولونياس يتم بوحى اللحظة دون ترو ولم يكن بولونياس هو المقصود بالطعنة على أية حال ، أما الفعلان الآخران فلا يعدوان أن يكونا رد فعل . . أى استجابة دفاعية أو سلمية لفعل دبره وخطط له ونقله كلودياس .

إن تبادل أدوار الفاعل والمفعول به فى معالجة شكسبير لتراجيديا الانتقام يفجر بنيتها الداخلية التقليدية مولداً بنية درامية جديدة . فإذا كان خط سير الحكمة فى مأساة الانتقام التقليدية يتحقق على النحو التالى :

جريمة ظالمة ← ظهور منتقم ← قرار انتقام ← مشروع أو خطة انتقام ← تعطيل مؤقت ← عودة إلى مسار خطة الإنتقام ← تحقق الإنتقام .

لإننا نجد أن سير الحبكة فى مسرحية هاملت يتخذ الشكل التالى :

[جريمة ظالمة ← قرار انتقام ← غياب خطة الإنتقام ← بزوغ نزعة عديمة فى نفس المنتقم تدفعه إلى الرغبة فى الهرب والانتحار ← إعادة تمثيل الجريمة ← قرار انتقام جديد لا تصحبه خطة يفضى إلى قتل خطأ ونفى المنتقم عن الساحة] ← تحول الضحية المتوقعة (كلودياس) إلى فاعل يخطط لقتل المنتقم ← عودة هاملت وقد تحول عن دور المنتقم إلى دور الضحية المتوقعة ومن فاعل إلى مفعول به ← عودة لايرتيس فى دور المنتقم وبزوغ مشروع انتقام جديد هدفه هاملت ← فشل خطة كلودياس الأولى ← اتحاد مشروع كلودياس ولايرتيس فى خطة واحدة ← نجاح مشروع المنتقم لايرتيس والمخطط كلودياس ← يحقق نجاح خطة الانتقام الثانية ، فى مفارقة ساخرة ، تنفيذ قرار الانتقام الأول وهو قتل كلودياس .

إننا نجد أنفسنا من واقع الرصد السابق لمسار الأحداث فى مسرحية هاملت بإزاء حبكة أو مسرحيتين من تراجيديات الانتقام لا مسرحية واحدة بالإضافة إلى مسرحية من مسرحيات الدسائس والمكائد والمؤامرات . فالأحداث التى تحدها الأقواس والتى تبدأ بالجريمة وتنتهى بالنفى تمثل مشروع مسرحية انتقام لا تكتمل لمقاومة البطل لدور المنتقم وغياب خطة الانتقام ، بينما تمثل الأحداث التى تلى الأقواس مشروع مسرحية إنتقام تكتمل ، وتتولد من فعل القتل الخطأ الذى يرتكبه هاملت بقتل بولونياس ، وتشتبك مسرحية الانتقام الجديدة هذه مع مسرحية المكائد التى ينسجها كلودياس للتخلص من هاملت حتى تصل إلى نهايتها وتحقق هدفها . لكنها لا تحقق هدفها المباشر فقط بقتل ضحيتها هاملت ، بل تحقق أيضاً هدفاً آخر وهو إكمال مشروع مسرحية الانتقام الناقصة بقتل المجرم والضحية كلودياس الذى يغدو مع لايرتيس أداة الإنتقام وسلاحه . لقد تعدد شكسبير أن ينفى عن بطله دور المنتقم فجعله يتردد فى قبول قواعد اللعبة ثم أدخل إلى الساحة مشروع انتقام جديد بمنتقم جديد وأعطى فيه بطله (هاملت) دور الضحية بدلاً من أن يكون المخلص / المنتقم ، تحول إلى المخلص / الضحية الذى يطهر العالم من الإثم ويدفع حياته ثمناً لبزوغ « عهد جديد » - كما فعل السيد المسيح .

لقد التقط شكسبير شكلاً مسرحياً شعبياً فجاً وصهره فى أتون عبقريته وخلق منه دراما دينية عميقة الدلالة تجسد فى صورة مسرحية التحول الواضح فى الكتاب المقدس عن مبدأ الانتقام والقصاص أو العين بالعين الذى يحكم « العهد القديم » إلى مبدأ التسامح . والافتداء الذى يحكم « العهد الجديد » ، وهكذا تحولت مأساة الانتقام فى يديه إلى استعارة مسرحية لتاريخ البشرية الذى بدأ بخطيئة آدم وقتل الأخ لأخيه ولعنة الموت ، وتحول المنتقم التقليدى فى يديه إلى تجسيد مسرحى لمفتدى البشرية الذى رفض النظام القديم وقوضه رغم انتمائه إليه ليفسح المجال لعهد روحى جديد . ومن الجدير بالذكر أن ثنائية المخلص / الضحية لا تقتصر على الدين المسيحى فقط بل نجدها فى العديد من الأساطير والطقوس الوثنية القديمة كما بين [جيمس جورج فريزر] فى كتابه القيم الغصن الذهبى ثم [ليو شنييدرمان] فى كتابه الحديث العوامل السيكولوجية فى الأسطورة والفولكلور والمقائد الدينية^(٩) .

إن سلبية البطل المقصودة وترده وتساؤله وزهده فى لعبة الانتقام وسفك الدماء المتكررة تشكك فى شرعية مبدأ الثار والقصاص وتخلخل بنية مأساة الانتقام لتطرح سؤالاً عن البديل . وتشكل المسرحية فى مجموعها — بشقيها أو حيكتيها اللتين ذكرناهما آنفاً — إجابة هذا السؤال ، فمسرحية هاملت تقول من خلال بنائها المركب أن العدل لا يتحقق بموت شخص واحد أو بالقصاص من جرم فردى . . بل يتحقق بالتضحية التى تدمر النظام الظالم القائم لتفسح المجال لبزوغ نظام عادل جديد . . ولا يخفى على القارئ الدلالة السياسية التى تتولد من رسالة المسرحية الدينية هذه . . فإلى جانب بعدها الدينى الواضح تحمل مسرحية هاملت بعداً سياسياً هاماً وتتضمن إدانة سياسية عميقة لنظام الحكم الموروث من العصور الوسطى والقائم على تحالف الملكية والمؤسسة الدينية والإقطاع حتى ليكاد يصلق عليها ما قاله الناقد المحجرى الاشتراكى جورج لوكاتش عن مسرحية أخرى لشكسبير هى مسرحية الملك لير حين وصفها بأنها نبوءة بانهايار النظام الإقطاعى .

ولا يتمثل البعد السياسى فى مسرحية هاملت فى فكرة قتل الملك واغتصاب العرش التى تبدأ بها المسرحية فقط ، أو فى التحالف السياسى الواضح بين ملك الدنمرك كلودياس وملكى النرويج وانجلترا الذى أشرنا إليه آنفاً . . رغم أهمية هذا العامل فى تدعيم النظم الملكية الرجعية ، بل يمتد البعد السياسى إلى طرح إمكانية

الثورة على هذه الأنظمة في المشهد الخامس من الفصل الرابع . فالمشهد يبدأ بجلبه عالية تصيب [كلودياس] بالهلع فيطلب من جنوده حراسة الأبواب ، ويسأل تابعه عن الأمر فيخبره التابع أن [لايرتيس] ، ابن [بولونياس] الذى قتله [هاملت] قد جاء للانتقام من قاتل أبيه وأن حشداً هائلاً من الناس قد انضم إليه . وفى الأبيات من ٩٣ إلى ٩٩ يكتسب هجوم الناس على القصر دلالة سياسية واضحة فيتحول الثار الفردى الأخلاقى إلى ثار جماعى سياسى - أى إلى ثورة شعبية ، فالأبيات تقول على لسان تابع الملك :

يتاديه الدهماء بسيدهم .
ويتصرفون وكأن الحياة لم تكن من قبل ، وتوشك الآن على البدء .
نسوا التاريخ والتراث والأعراف .
نسوا أن الجديد يستند إلى القديم ولا يقره إلا القديم .
فتراهم يصيحون : « الخيار لنا ، لايرتيس ملكنا » !
فيرفع الهتاف إلى أعنان السماء مع التصفيق والصياح والقبعات
ويدوى : « لايرتيس ملكنا .. لايرتيس ملكنا » .

لكن هذه الثورة لا تفضى إلى تغيير لأن دافعها الأولى فردى بحت ولأن رأسها هو واحد من أقطاب النظام القديم ، لذلك لا يلبث هذا النظام أن يمتصها ويجهضها حين يطوى كلودياس لايرتيس تحت جناحه . وتمتد إدانة شكسبير للنظام القديم إلى تلك الحروب التى كان الأمراء الاقطاعيون يشنوها بين الحين والآخر لمجدهم الشخصى أو لأسباب فردية بحتة ويدفع ثمنها الشعب من ماله وحياته . وتأتى إدانة هذه الحروب خافتة فى البداية فى معرض حديث كلودياس حين يقول .

لقد كتبنا هذه الرسالة
إلى ملك الترويج ، عم فورتنبراس الأرعن
..... وقد طلبنا منه أن
يأمره بالتوقف فى سعيه ، فرعيته هم الذين يدفعون المال ويمدون هذه
الحملات بالعتاد والرجال .

[الفصل الأول ، المشهد الأول ، أبيات ٢٧ ، ٣٠ — ٣٢]

ثم تعلقو نبرة الإدانة فى المشهد الرابع من الفصل الرابع الذى نرى فيه [فورتنبراس] للمرة الأولى ، وهو يعبر بجنوده أرض الدنمرك فى طريقه إلى بولندا

ليشن حرباً طاحنة ليستولى على قطعة أرض صغيرة كانت ملكاً لأبيه — رغم بعدها الشاسع عن مملكة النرويج ! وذكرونا شكسبير هنا بالتحالف السياسى بين الأنظمة الملكية الذى يساند الحروب الاستعمارية ويدعمها . فيها هو فورتنبراس الذى كان ينوى فى بداية المسرحية — كما علمنا من [هوراشيو] — أن يشن حرباً على الدنمرك انتقاماً لقتل أبيه واسترداداً لقطعة أرض كان أبوه قد خسرها فى رهان مع الملك [هاملت] الراحل ، ها هو [فورتنبراس] قد تخلى عن هدفه الأول ، وخضع لإرادة عمه الذى يعتلى عرش النرويج ، وقبل التحالف مع [كلودياس] عم [هاملت] الذى يعتلى عرش الدنمرك ، ووجه حروبه الإقطاعية وجهة أخرى ، فنجدته فى بداية المشهد يقول :

إذهب أيها الكابتن واحمل تحياتى إلى ملك الدنمرك
واخبره أن فورتنبراس ، بعد إذنه
يطلب حق العبور الآمن لقواته على
أرض مملكته كما وعد .

[الفصل الرابع ، المشهد الرابع ، أبيات ١ — ٤]

وبعد خروج [فورتنبراس] يدخل [هاملت] ويسأل الكابتن عن هوية هذه الحشود وهدفها ومن خلال السؤال والجواب ينسج شكسبير إدانة شديدة السخرية وتعليقا لاذعا على هذه الحروب :

هاملت : أيها السيد الكريم ، لمن هذه القوات ؟
الكابتن : لملك النرويج ياسيدى .
هاملت : وإلى أين يقصدون ؟
الكابتن : إلى مكان فى بولندا .
هاملت : من قائدهم ؟
الكابتن : ابن أخ ملك النرويج ، القائد فورتنبراس .
هاملت : هل سيهاجمون بولندا كلها ياسيدى ؟ أم منطقة على الحدود ؟
الكابتن . إذا أردت الصديق ياسيدى دون زيادة فاعلم
أننا سنحارب لنكسب قطعة أرض صغيرة
لا نفع فيها إلا بالإسم .

والله لو عرضوا على أن أستاذجها للزراعة لقاء خمس دوقيات . . خمس دوقيات

فقط لما قبلت . ولن يجنى منها ملك بولندا أو الترويج أكثر من هذا لو عرضهاها للبيع .

هاملت : إذا كان هذا هو الحال فمن المحال أن يخوض البولنديون الحرب دفاعا عنها . الكابتن : بلى . . لقد أرسلوا حامية إليها وحصونها .

ألفان من الرجال وعشرون ألف دوقية

لن تكفى للفصل فى أمر هذه القشة .

هاملت : كثرة المال والراحة تفسدان الأمم كالخراج الخفى الذى يتفجر داخل الجسم ولا يترك أثرا خارجيا يخبرنا بسر موت الرجل .

[الفصل الرابع — المشهد الرابع أبيات ٩ — ٢٩]

ورغم أن [هاملت] هنا يعبر عن وجهة نظر اقطاعية صرفة فى هذه الحروب ويردد ما قاله الفيلسوف نيتشه بعده بقرون عن فائدة الحروب فى تحقيق الوحدة الداخلية والتماسك ، وعن مضار فترات السلم الطويلة التى تفسح المجال للصراعات الداخلية على السلطة ، إلا أن شكسبير نفسه لا يدافع عن هذه النظرة بل يوردها ليكشف فسادها فى ضوء حديث الكابتن البسيط الصادق ، بل وتجده يورد نقدا لاذعا لهذه الحروب على لسان هاملت نفسها بطريقة ساخرة مأكرة إذ يجعله فى معرض مناجاته لنفسه التى تبدو فى ظاهرها وكأنها تمجد هذه الحروب وقائدها [فورتنبراس] — يجعله يقول :

إننى أخجل من نفسى إذ أرى

الموت يترىص بعشرين ألف رجل وهم يندفعون

سعى وراء وهم المجد والشهرة

ويذهبون الى قبورهم وكأنها فراش وثير ، ويحاربون من أجل قطعة أرض

لا يتسع سطحها للجيش التى تختصم فى أمرها

ولا تتسع بطنها لدفن الأعداد التى ستموت

فى سيلها .

[الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ٥٩ — ٦٥]

إن النقد السياسى الذى يدسه شكسبير فى ثنايا نصه بمكر وحلق يدين فكرة البطولة العسكرية بصورة غير مباشرة ويلقى بظلال سلبية ساخرة على وصول [فورتنبراس] فى نهاية المسرحية ليعتلى عرش الدنمرك بعد أن انهار بلاطها وفنيت

أسرتها المالكة ونبلاؤها عن آخرهم . فهذا الأمير لا يعدو أن يكون امتداداً لنفس النظام الفاسد ، وتتناقض هذه الدلالة السياسية السلبية مع الدلالة الدينية الإيجابية لموت هاملت كما شرحناها آنفاً مما يضفى قدراً من الغموض على نهاية المسرحية . وكان [شكسبير] قد أبى إلا أن يلقى بظلال من الشك والتشاؤم على العهد الجديد الذى كان يأمل فى بزوجه ، وكأنه أراد أن يسخر من نفسه كلما راودها التفاؤل ، وكأنه كان يود أن يقول أن العهد الجديد لن يسلم من سفك الدماء طالما بقيت أوهام المجد والعظمة والبطولة التى يشتريها الحكام بأموال وأرواح وحياة شعوبهم ، وكأنه كان يرسل بصره إلى المستقبل ليرى العهد الجديد بعد انهيار النظام الإقطاعى الفاسد وقد لوته رؤوس الأموال والحروب الاستعمارية التوسعية التى بنت مجد الامبراطورية البريطانية المزعوم . فالأمير الفيلسوف المتأمل [هاملت] يهب عرشه قبل أن يموت للقائد العسكرى المغوار [فورتنبراس] — ذلك الرجل الذى شبهه [هوراشيو] فى المشهد الأول فى المسرحية بقاطع الطريق الذى يود أن يسترد بالقوة ما خسره أبوه بالقانون ، ففى هذا المشهد الافتتاحى يحكى [هوراشيو] لزميليه [برناردو] و [مارسيلوس] قصة الرهان والنزال بين الملك [هاملت] والملك [فورتنبراس] الراحلين وكيف كسب الملك هاملت الرهان وقتل الملك فورتنبراس واستولى على أملاكه وفق العقد القانونى المبرم بينهما ، ثم يضيف :

والآن يأتى فورتنبراس الصغير
متفجراً بالحماسة والشجاعة التى لم تختبر المعارك صلابتها بعد
ويذهب إلى أطراف مملكة النرويج ويجمع من هنا وهناك
عصابة من المغامرين المعدمين
لا يكلفونه سوى طعامهم وشرابهم ويعد بهم عدته
لتنفيذ مشروعه الطموح ..

[الفصل الأول المشهد الأول آيات ٩٥ — ١٠٠]

والمشروع بالطبع هو غزو الدنمرك للاستيلاء على الأراضى التى خسرها الملك [فورتنبراس] فى رهانه والتى آلت إلى الأمير [هاملت] بعد وفاة أبيه على أيدى عمه .

لهذا الفارس المغوار يهب [هاملت] عرشه قبل أن يموت ، ويعد هذا القائد العسكرى بدوره أن يذهب الأمير الفيلسوف إلى مثواه الأخير فى جنازه عسكرية مهيبة

وكأنه قائد عسكري . وهكذا يتحول [هاملت] من فدية هدفها إنقاذ الأمة من مؤسستها القديمة الفاسدة الى ريشة فى خوزة مؤسسة جديدة فى مظهرها وأساليبها ، قديمة فى بنيتها الداخلية . فإذا كانت مسرحية هاملت تمثل فى أحد مستوياتها نبوءة بانهايار النظام القديم الذى يشبهه شكسبير بتراجيديا الإنتقام من ناحية وبالعهد القديم الذى يهيمن عليه « جيهوفا » أو « يهوه » المنتقم من ناحية أخرى ، فإن النبوءة تحفها الشكوك العميقة والمخاوف المقلقة حول المستقبل .

ولا نستطيع أن نختم الحديث عن البعد السياسى فى مسرحية هاملت والذى يشكل عنصرا أساسيا فى فهمها دون أن نتوقف عند الشعب — تلك القوة الصامته التى نسمع عنها الكثير فى المسرحية ثم نراها للحظات معدودة تقتحم معقل الملك صارخة بحقها فى اختيار حاكمها — « الخيار لنا » — ثم لا تلبث أن تنسحب عن الساحة بعد أن يحتوى الملك قائدها .

إننا نسمع عن أحوال هؤلاء الناس فى بداية المسرحية حين يسأل [مارسيلوس] زميله فى الحراسة [هوراشيوا] عن أسباب حالة الطوارئ التى تسود البلاد فنعلم أن الناس تعمل بالسفرة فى بناء السفن ويحرمون حق الراحة يوم الأحد ، بل ويعملون ليل نهار بالأمر [الفصل الأول — المشهد الأول — أبيات ٧٥ — ٧٨] . وفى الفصل الثالث من المسرحية يذكر لنا [هاملت] فى سياق مناجاته لنفسه جانبا من العناء الذى يلقاه أهل البلاد والذى قد يدفع المرء إلى طلب الراحة بالانتحار فيتحدث عن « ظلم الظالمين واحتقار وإهانات الوجهاء المتكبرين / ... وتأخر القضاء فى إحقاق العدل / ووقاحة أصحاب المناصب ، والإهانات / التى يلقاها أهل العلم والامتياز على أيدي السفهاء من أهل السلطة » [الفصل الثالث — المشهد الأول — أبيات ٧١ — ٧٤] . ومن الغريب أن [هاملت] الذى يدرك تماما هذه المعاناة ويستطيع بحكم موقعه فى الدولة أن يعالج أسبابها يقف موقفا سلبيا إزاءها ويكتفى بأن يتأملها كمبرر للانتحار فى مونولوجه الفلسفى هذا ! وكأن الفلسفة والنزعة التأملية فى هاملت قد امتصت تماما قدرته على الفعل الإيجابى فانغلق على نفسه فى دائرة ذاتيته العقيمة وهمه الفردى . ومما يزيد دهشتنا من موقف [هاملت] هذا الذى يدينه شكسبير ضمنيا أن الشعب يحب هذا الأمير حبا جما ، ويشكل القوة التى تحول بينه وبين رغبة عمه فى البطش به ، فالملك يعترف لـ [لايريتس] أنه لم يقو على محاكمة

[هاملت] وعقابه علنا بعد قتله [بولونياس] وذلك خوفا من حب الناس للأمير .
فها هو يقول :

أما الدافع الثاني
الذى منعى من محاكمته محاكمه علنية
فهو الحب العظيم الذى يكته العامة له
كانوا سيفمسون أخطاهم فى مياه عواطفهم
فيحولونها تماما عن طبيعتها كما يتحول الخشب إلى أحجار
فتبدل العيوب محاسن . وجلت إن سهامى
لن تقوى على مواجهة تلك الريح العاتية
بل سترتد إلى جينى حين أطلقها
بدلاً من أن تصيب مرماها .

[الفصل الرابع — المشهد السابع — آيات ١٦ — ٢٤]

لا يملك من يقرأ هذه الآيات إلا أن يعجب ويتساءل عن سبب عزوف [هاملت]
عن استثمار هذا التأيد الشعبى الجارف ، ولا يملك إلا أن يدين فرديته العقيمة خاصة
وأن هذا الشعب قد أثبت تدمره بحكم [كلودياس] إثباتا فعليا فى مشهد سابق حين
التف حول أول قيادة تثور على الملك وتهاجم قصره — أى حول [لايريس] —
وصرخ مطالبا بحق اختيار حاكمه .

وتتدخل فئة من فئات الشعب مرة أخرى لإنقاذ [هاملت] من شباك [كلودياس]
القاتلة حين تقوم فئة من القراصنة الذين يهاجمون سفن الملك بإنقاذه مقابل جميل
يعد أن يسديه لهم ويحملونه فى سلام إلى أرض وطنه مرة أخرى فيثبت هؤلاء
للصوص أنهم أكثر رحمه به من عمه نفسه [انظر خطاب هاملت إلى هوراشيو فى
الفصل الرابع — المشهد السادس — السطور ١١ — ٢٥] — وفى المشهد الأول
من الفصل الخامس يلتقى هاملت باثنين من أفراد الشعب البسطاء هما حفارا القبور .
ويضع شكسبير على لسانيهما نقدا ساخرا لادعا للامتيازات التى يتمتع بها الأغنياء
فبعد أن يتناقش الاثنان حول موت أوفيليا وهل كان انتحارا بحرماها من طقوس الدفن
المسيحية أم موتا طبيعيا يقول الحفار الثانى :

أتريد كلمة الحق ؟ لو لم تكن السيدة من النبلاء لما سمح لها بالدفن
كالمسيحيين .

فيرد الأول :

فعلا . . انت محق فى هذا . أليس من المؤسف أن يضم الوجهاء إلى امتيازاتهم العديدة فى هذا العالم حرية التخلص من حياتهم أيضا بالفرق أو الشق دون عقاب ؟

[الفصل الخامس — المشهد الأول — سطور ٢١ — ٢٥]

وتطفو السخرية من الفساد بين الحين والآخر فى حديث حفار القبور الأول إلى هاملت فى بقية المشهد فها هو يرد على سؤال هاملت عن الزمن الذى تستغرقه الجثة حتى تتعفن قائلا ؛

إذا لم يكن الرجل قد تعفن فى حياته فقد يصبر عليه العفن فى القبر ثمانى أو تسع سنوات . لكننا هذه الأيام نجد العديد من الجثث التى شبت عفا قبل الموت وتنفوخ رائحتها قبل أن نوسدها التراب

[الفصل الخامس — المشهد الأول — سطور ١٤٩ — ١٥١]

بنية المسرحية ومقولة الخلل :

يتشكل البناء الدرامى فى مسرحية هاملت وفق مبدأ حاكم مهيمن ينتظم كافة عناصر النص من أحداث وشخصيات وأفكار وهو مبدأ الانعكاس الذى يخلق صورة مزدوجة تشتمل على عناصر التماثل والتناقض فى آن واحد فإذا نظرنا إلى المسرحية فى مجموعها وبسطانها إلى وحداتها الرئيسية نجدها تتكون من ؛

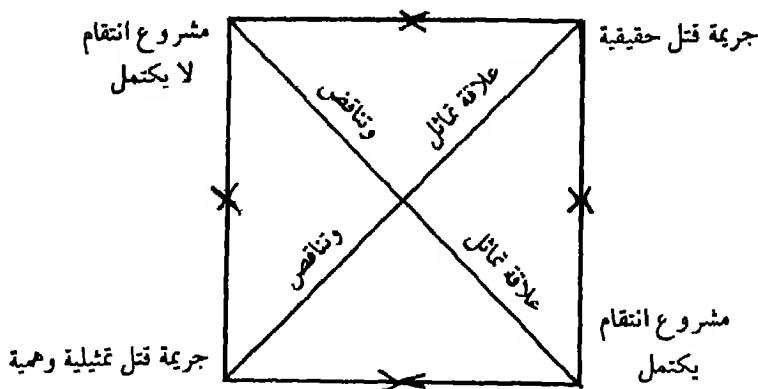
١ — جريمة قتل حقيقية تمت فى الماضى يسردها علينا الشبح وعلى هاملت باستفاضة شديدة .

٢ — مشروع انتقام خيالى بطله هاملت لا يتحقق فعلا بل يظل فى حيز الخيال

٣ — جريمة قتل تمثيلية تتم فى الحاضر أمام عيوننا وتحاكي الجريمة المبدئية فتمائلها لكنها تناقضها فهى انعكاس وهى فنى فى الحاضر لما وقع حقيقة فى الماضى وإن كان قد وصلنا عن طريق السرد الوصفى الذى لا يخلو من عنصر فنى .

٤ — مشروع انتقام فعلى بطله لا يرتس يحاكى مشروع هاملت فهو انتقام ابن من قاتل أبيه لكنه يناقضه فى طبيعة الجريمة فالجريمة الأولى كانت مقصودة مدبرة واعزها الطمع والخيانة ، أما الثانية فكانت قتلا عن طريق الخطأ . وبينما لم يكتمل مشروع هاملت يكتمل مشروع لا يرتس ويتحقق فعلا .

وهكذا نجد أن الوحدة الثالثة تحاكى الوحدة الأولى ، كما تحاكى الوحدة الرابعة الوحدة الثانية وكان النص هو فى حقيقة الأمر وحدتان رئيسيتان تحاكى كل منهما الأخرى وتماثلها وتعكسها رغم عناصر التناقض بينهما . ويمكننا تصور بنية المسرحية على النحو التالى ؛



ونلاحظ هنا أن جريمة القتل التمثيلية — أو « المسرحية داخل المسرحية » التى يسميها هاملت « المصيدة » تمثل مركز القلب فى المسرحية — أى فى الفصل الثالث — بينما يبدأ التمهيد لها منذ وصول الممثلين إلى القصر فى نهاية الفصل الثانى . ويلفت شكسبير نظر القارئ إلى أهمية هذه الوحدة من المسرحية وإلى مبدأ الانعكاس الذى تجسده والذى يحكم بنية نصه كله حين يجعل هاملت يخاطب الممثلين قبل تقديم المسرحية محثا إياهم على الأداء الطبيعى فيقول : « إن أى مبالغة تبعد بنا عن هدف الفن التمثيلى الذى كان دائما قديما وحديثا أن يجعل صورة الحياة والطبيعة تنعكس على مرآة الفن » [الفصل الثالث — المشهد الثانى — سطور ١٩ — ٢١] لكن العلاقة بين الفن والواقع فى هذا النص كما تبين [أن رايتز] بثقب

نظر نقدي عميق « هي علاقة متبادلة ، فإذا كان الممثل يعكس الواقع في مرآة الفن ، فإن الواقع بدوره لا يلبث أن يحاكي الفن » .^(١١)

إن المسرحية داخل المسرحية في هاملت تمثل نقطة التحول العكسي السافر في الأحداث والأدوار ، وهي أيضا لحظة انبلاج بنية النص ويزوغ مبدئها الحاكم إلى السطح ، أي مبدأ الانعكاس . ويتنظم هذا المبدأ عناصر النص كلها في مجموعة من الانعكاسات التي تجعله أشبه بصالة المرايا المعوجة ، فجريمة كلودياس تعكسها مسرحية « المصيدة » التي يقدمها الممثلون في مرآة الفن ، ثم نجدها تتكرر في قصة قابيل وهابيل التي تشير إليها المسرحية صراحة ، ثم تتكرر بصورة باهتة في جريمة قتل الملك هاملت لملك النرويج فورتنبراس الذي يعد أخاً له بحكم المنصب . بعد ذلك نجد وضع الأمير هاملت في بلاط الدنمرك يحاكي ويعكس وضع الأمير فورتنبراس في بلاط النرويج فكلاهما قُتل أبوه وأعتلى عمه العرش حارماً إياه حقه الشرعي . ويتنظم هذا التماثل القوى عنصر التناقض الوحيد بين الموقفين وهو مرض عم فورتنبراس الواضح وصحة عم هاملت الظاهرة التي تخفي مرضه الروحي ، فيغلو مرض الأول الجسماني الملموس رمزا لمرض الثاني الروحي الخفي . ويولد هذا الرمز سلسلة من الصور الفنية تدور في فلك المرض الداخلي الخبيث وتشمل كافة شخصيات المسرحية وكان مرض كلودياس الروحي الخبيث قد انتشر كالوباء إلى الجميع ، فها هو كلودياس يصف هاملت بأنه كالحمي الخبيث التي تسرى في دمه [الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ٦٥ — ٦٦] وها هو هاملت يشبه الوفرة والسلام « بالخراج الخفي الذي ينفجر داخل الجسم ولا يترك أثرا خارجيا » [الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ٢٧ — ٢٩] ، وها هو يحث أمه على ألا تخذع نفسها وتوهمها أن حديثه عن ذنبها مصدره الجنون فيقول لها : « لا تضعي هذا المرهم الزائف المريح على جرح روحك / . . . لسوف يكسو الجرح المتقيح بطبقة من الجلد تغطيه / لكن العفن المستن سيحفر طريقه إلى الداخل وينشر عدواه في الخفاء » [الفصل الثالث — المشهد الرابع — أبيات ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٠] . وها هي الملكة جرتروود [في الفصل الرابع — المشهد الخامس — البيت ١٧] تصف « روحها » بأنها « مريضة » علية ، وها هو حفار القبور الأول يعلن — كما أشرنا آنفاً — أن بعض الأجساد تتعفن وهي مازالت على قيد الحياة ، ويعود كلودياس إلى صورة المرض الخبيث بعد أن يعلم بموت بولونياس ويلوم نفسه لأنه ترك هاملت حرا

طليقا بدافع من حبه الشديد له كما يدعى أمام الملكة فيقول : « لقد سلكت سلوك صاحب المرض الخيث / الذى أراد أن يقيه سرا فتركه يرعى فى جسده / حتى أتى على عصارة حياته » [الفصل الرابع — المشهد الأول — آيات ٢١ — ٢٣]، وتلح صورة المرض على خياله مرة أخرى فى مشهد تال حين يؤكد لنفسه ضرورة التخلص من هاملت قائلا : « إن الأمراض الميئوس من شفائها لابد وأن نجد لها علاجا جديرا » [الفصل الرابع — المشهد الثالث — آيات ٩ — ١٠] .

وفى بداية المسرحية يعكس فورتنبراس — الابن الذى يسعى إلى الانتقام — شخصية هاملت فى دور الابن المتقم بينما يعكس هوراشيو شخصية هاملت فى دور المفكر المتأمل دارس الفلسفة ، ثم يعكس لايرتيس شخصية هاملت فى دور الابن المتقم مرة أخرى فى الجزء الثانى من المسرحية . وإذا كان هاملت يلجأ إلى فن التمثيل ليكشف حقيقة جرم عمه فإن بولونياس بدوره ، وفق مبدأ الانعكاس ، يلجأ أيضا إلى فن التمثيل ليكشف حقيقة جنون هاملت فيخطط تمثيلية لقاء ابنته أوفيليا بالأمير بينما يلعب هو والملك دور المتفرجين ، فيختفيا وراء الستار لمراقبة المشهد . وتسفر المسرحية هنا عن إثارة شكوك الملك فيبدأ خطته فى التخلص من هاملت وهو يعلن : « ان الجنون فى حالة العظماء لا ينبغى إهماله » [الفصل الثالث — المشهد الثانى — البيت ١٨٧] .

وإذا كان هاملت قد قرر فى بداية المسرحية أن يدعى الجنون ويمثله [الفصل الأول — المشهد الخامس — الآيات ١٧١ — ١٧٢] فإن جنونه الزائف لا يلبث أن ينعكس فى مرآة جنون أوفيليا الحقيقى . ويشارك جنون هاملت وأوفيليا فى خاصية هامة هى " الحكمة " . فها هو بولونياس يقول لنفسه أثناء حديثه مع هاملت : " قد يكون حديثه هذا هذيان مجنون ، لكن به منطق ومنهج " [الفصل الثانى — المشهد الثانى — السطر ٢٠٥] ، كذلك يعلن الملك بعد لقاء هاملت بأوفيليا : " إن حديثه قد يفترق إلى المنطق بعض الشيء لكنه لم يكن هذيان مجنون " [الفصل الثالث — المشهد الأول — آيات ٦٢ — ٦٣] . أما أوفيليا فتجدها أشبه بالدمية قبل أن تفقد عقلها . . فهى تبدو وكأنها تفكر برأس أبيها وأخيها وترتكز إليهما فى كل شيء ولهذا ينجح أبوها فى إفسادها وتحويلها إلى جاسوسة تعمل ضد حبيبها بعد أن نجح فى إبعادها عن هاملت بحجة أن حديث الحب ليس إلا شبكة صياد شهوانى يود أن

يقتنص فريسته لينال غرضه منها ، وبعد أن نصحتها بأن تتاجر بجسدها وتمارس التدلل حتى تحصل على أعلى ثمن ممكن لعواطفها [الفصل الأول — المشهد الثالث — أبيات ١٠١ — ١٣١] . وحين يموت بولونياس تفقد أوفيليا عقلها المدبر الذى يفكر لها ويخطط وفقا لمنطق الواقع الفاسد ، فتنفصل عن هذا الواقع — أى تعجن ، وتنسحب إلى عالم الأزهار والطبيعة الحرة وتخلع ثياب البلاط وقيوده وترتدى ملابس البسطاء وتتغنى بأناشيد العشق الحرة المتحررة وتكتسب فى جنونها حكمة وثقب نظر وشفافية رؤية لم تتمتع بها من قبل فتغدو خطراً على الآخرين ، فها هو هوراشيو ينصح الملكة جرترود بمقابلتها قائلاً :

إنها تذكر أباه كثيرًا ، ونقول أنها قد علمت
أن العالم يمتلئ بالحيل والألاعيب ، ثم تتنحى وتغيط صدرها
وتركل كل ما تلقاه فى طريقها . إنها تتحدث بكلمات غامضة
لا يكتمل معناها .. إن حديثها لا يعنى شيئاً فى حد ذاته
لكن عفوته وتلقائيته تدفع السامعين
إلى ربط اشاراته المتناثرة فيدعون فى تخمين معناه
ويعيدون ترتيب كلماتها لتناسب أفكارهم .
والحق أن الغمزات واللمزات والإيماءات والإشارات التى تصاحب
حديثها
كفيلة بأن تجعل البعض يظنون أن فكرة ما
ليست واضحة ، ولكنها شديدة الأسى ، تلح عليها
من الأفضل أن تتحدثى إليها وإلا فربما نثرت
تكهنات بالغة الخطورة فى النفوس التى تميل إلى سوء الظن .

[الفصل الرابع — المشهد الخامس — الأبيات ٤ — ١٥]

وتنصاع جرترود لنصيحة هوراشيو ، ولا يلبث شكسبير أن يفسر لنا ما غمض علينا فى نصيحة هوراشيو إلى الملكة ويكشف لنا عن حقيقة الإشارات الغامضة التى تلقىها أوفيليا فنذكر أنها تتعلق بموت الملك هاملت ، زوج الملكة السابق ، الذى تلوم أوفيليا الملكة على موته لوما خفيا فى ثنايا أغانيها . إن أول جملة تنطق بها أوفيليا بعد دخولها هى سؤال غامض قد يشير إلى جرترود ، أو إلى ملك الدنمرك إذ يقول :
” أين جلالة الدنمرك الرائعة ؟ ” وترد الملكة قائلة : ” كيف حالك الآن يا أوفيليا ”

فتجيئها أوفيليا بأغنية غامضة أيضا لكنها تحمل إشارة خفية إلى خيانة جرتروود وتقلبها فكللماتها الأولى تقول :

”كيف لى أن أعرف حببيك الحقيقى
من بين الآخرين ؟“

وحين تسألها، جرتروود عن معنى أغنيئها تطلب منها أوفيليا أن تتبه وتجيئها بأغنية أخرى دالة تقول :

لقد مات ورحل ياسيدتى
لقد مات ورحل“

[الفصل الرابع — المشهد الخامس — أبيات ٢١ — ٢٤ ، ٢٧ — ٣٠] .

وتحمل كلمات أوفيليا دلالة مزدوجة ، فبالرغم من أنها تشير لإشارة مباشرة إلى أبيها المقتول بولونياس إلا أنها أيضا — فى ضوء تحذير هوراشيو لجرتروود وحيث أن أوفيليا توجهها إلى جرتروود — تحمل إشارة خفية إلى الملك المقتول هاملت .

وتتجلى حكمة أوفيليا فى جنونها مرة أخرى فى نفس المشهد حين توزع زهورها على الحاضرين فتعطى الملك كلودياس زهورا تحمل دلالات النفاق والرياء [Fennel] وزهورا ترمز إلى معنى الخيانة [Columbines] بينما تهب الملكة نبات السذاب [Rue] الذى يرمز إلى الندم والحزن والذى كان يستخدم فى بعض الطقوس الدينية لتطهير الأثمين والذى يرتبط بيوم الأحد أى يوم العبادة . وبعد أن تعطى أوفيليا الملكة بعض هذا النبات تضيف أنها ستحتفظ ببعض أوراقه لنفسها ثم تنبه الملكة إلى تماثلهما فى حالة الأسى واختلافهما فى حالة الإثم حين تقول : ” ستحمل كل منا هذا النبات لسبب مختلف “ . إن أوفيليا تستخدم لغة الزهور استخداما رمزيا لتقول من خلالها الكثير ولهذا نجد لايرتيس يصيح بأنها ” تتكلم الحكمة فى جنونها “ .

[الفصل الرابع — المشهد الخامس — السطور ١٧٤ — ١٧٨] .

وقبل أن ينتهى هذا الفصل من المسرحية ، وبعد أن اكتسبت أوفيليا الحكمة فى جنونها واكتشفت حقيقة واقعها بعد أن زالت عن عينيها وعقلها الغشاوة التى كان يمثلها بولونياس بمنطقة التجارى الفاسد — بعد أن تنفصل أوفيليا عن واقعها المختل

[وما الجنون إلا انفصال عن الواقع وتمرد على منطقته] وترى الحقيقة حتى تموت . .
 فجأة . . ودون مقدمات . والحق أن موت أوفيليا المفاجيء هذا قد حيرنى كثيراً ،
 وظل السؤال يطاردنى زمناً : لماذا ماتت أوفيليا ؟ وهل هناك تبرير منطقي لموتها
 الجسدى بعد جنونها من داخل النص بعيداً عن أهواء الكاتب وإرادته التعسفية ؟
 وذات مساء لاحظت الإجابة إذ وجدت جملة لكلودياس ترد إلى ذهنى وأنا أفكر فى
 أوفيليا وهى الجملة التى تقول بأن جنون أهل المكانة العالية لأمر خطير لا ينبغى
 إهماله أو السكوت عليه ، وهى الجملة التى نطق بها وهو يعلق على جنون هاملت
 وتبعها باتخاذ خطوات فعلية لتصفيته وفجأة وجدتنى أتساءل : هل كان موت أوفيليا
 انتحاراً أم حادثة أم جريمة قتل ؟ إن شكسبير يلح على موضوع موت أوفيليا إلحاحاً
 واضحاً فى المشهد الأول من الفصل الخامس ويبرز حالة الغموض التى تحيط
 بموتها . أو كان هذا الإلحاح ومقصوداً لينبها إلى ضرورة تأمل موت أوفيليا التى
 صارت خطراً على النظام علنا نهتدى وحدنا إلى حقيقته دون حاجة إلى التصريح من
 جانبه ؟ إننى فى مجال التحليل النقدي لا أستطيع أن أذهب فى هذا الطريق أبعد من
 حدود التكهن والتخمين . لكننى أعلم تماماً أننى لو كنت بصدد إخراج هذه المسرحية
 لما ترددت لحظة واحدة فى تفسير موت أوفيليا تفسيراً واضحاً والقاء تبعته على أكتاف
 النظام الذى غدت خطراً عليه خاصة وأن الشاعرية المفرطة المبالغ فيها التى تسم وصف
 الملكة جرتروود لموتها تأثير الريبة الشديدة وتحمل رنة زيف واضحة إذ يتبدى الحادث
 على لسانها كصورة مسرحية مصنوعة أو لوحة مرسومة ، تحمل مغالطات واضحة
 كما يبين [برنارد لوت] الذى ينكر إمكانية أن تحمل ثياب أوفيليا جسدها طافياً فوق
 سطح الماء فترة من الزمن ريثما تنتهى من أغنياتها الحزينة ، ثم يتساءل : " إذا كانت
 الملكة قد شاهدت كل هذا لماذا لم تفعل هى أو الآخرون الذين شاهدوه شيئاً لإنقاذ
 هذه الفتاة التى توشك على الغرق ؟ " (١٢) . ويدفعنا شكسبير دفعا إلى التشكك
 والتأمل فى موت أوفيليا مرة أخرى إذ يجعل القس المنوط بمراسم دفنها يعلن صراحة
 أن " موتها مشكوك فى أمره "

[الفصل الخامس — المشهد الأول — البيت ٢٠٨] .

وإذا كانت جرتروود وراء قتل أوفيليا — أو على الأقل شريكة بالمعرفة فيه — أو
 لا يجعلنا هذا نتساءل عما إذا كان هذا قتلاً للنفس فى صورة الآخر . لقد وجدت
 أوفيليا نفسها مع جرتروود رمزياً من خلال نبات الحزن والأسى والندم ، فهل قتلت

جرتود نفسها الخاطئة النادمة في أوفيليا ، ضميرها المتيقظ . لقد تنبه [نورمان هولاند] إلى حقيقة التشابه بين جرتود وأوفيليا ، فهما المراتان الوحيدتان في المسرحية ، وهما تشتركان رغم انتمائهما إلى جيلين مختلفين في صفات واضحة ، فكلاهما تحتاج رجلا تعتمد عليه وتركن اليه ، وكلاهما تمثل قوة من قوى الطبيعة الفطرية فبينما تتصل أوفيليا بعالم الأزهار والنبات تتصل جرتود بعالم الغرائز والحيوان عن طريق الصور الشعرية ، بل اننا نكاد أن نرى في أوفيليا صورة جرتود في شبابها ، ونرى في جرتود صورة لما كان يمكن أن تكون عليه أوفيليا لو أنها لم تنج ونمت . إن جرتود هي إنعكاس جزئي لأوفيليا والعكس صحيح^(١٣) ولهذا يصح لنا أن نتساءل عما إذا كانت جرتود قد قتلت براءتها بقتل أوفيليا ؟

لقد نزع هاملت عن جرتود قشرة الوهم الواقعية بقسوة في مواجهته لها فعرى جرمها بسلاح مرآة الفن كما فعل مع عمه كلودياس . . فوجدناه يواجهها برسمين أحدهما لأبيه والآخر لعمه فيكشف لها من خلال انعكاس كل صورة في مرآة الأخرى عن حسنات الواحد ومساوئ الآخر ، كما يكشف لها خيانتها . إن هاملت يجبر جرتود على الجلوس حين تحاول الفرار قائلا : ” هيا .. هيا .. اجلسي .. لن تتحركي من مكانك / حتى أمسك لك بمرآة / تكشف لك خبايا نفسك “ ، ثم يعرض عليها صورة أبيه وصورة عمه اللتين تكونان معا مرآة الفن التي تكشف خبايا الواقع وتظهر حقيقته ، ويعد أن تفضح مرآة الفن — وهو فن الرسم في هذه الحالة لا فن المسرح — بعد أن تفضح مرآة الفن خيانة جرتود نجدها تصرخ ضارعة : ” كفى يا هاملت .. أتوسل إليك / لقد وجهت بصري إلى أعماق نفسي فأريت هناك بقعا سوداء لا يمكن أن تنمحي / دون أن تترك أثرا “ .

إن جرتود تموت معنويا في هذا المشهد فهي تقول : ” إن هذه الكلمات تخترق أذني كالخنجر “ ثم تعلن أن هاملت ” شطر “ قلبها ” شطرين “ ، ويطلب منها هاملت أن تحتفظ بالجزء الخير منه وترمي الجزء الفاسد ، لكنها تؤكد أنها ماتت نفسها إذ تقول قرب نهاية اللقاء : ” اطمئن .. إذا كانت الكلمات أنفاس ، وكانت الأنفاس تعني الحياة ، فلم يعد بي حياة لأن أتنفس شيئا مما قلته لو ، “

[الفصل الثالث — المشهد الرابع — الأبيات الواردة في سياق لقاء هاملت بأمة ١٩ — ٢١ ، ٨٩ ، ٥٥ — ٩٢ ، ٩٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ — ١٥٩ ، ١٩٨ — ٢٠٠] .

إن انقسام جرتود المعنوى إلى قسمين — أو انشطار قلبها إلى شطرين هو تعبير مجازى عن صورتها المزدوجة التى تطرحها المسرحية فى ثنائية جرتود / أوفيليا التى تمثل فيها أوفيليا عنصر الشباب والبراءة والصدق . ولا شك أن انتحار أوفيليا أو قتلها يحاكى ويعكس انتحار جرتود أو قتلها المعنوى فى لقائها بابنها . لكن جرتود فى المسرحية لا تتبع نصيحة ابنها بل تهرع إلى الملك بحثا عن الطمأنينة وتخبره بقتل هاملت لوزيره بولونياس وجنونه الشديد . . فرغم أن هاملت قد نصحتها بالآ تحاول إراحة ضميرها عن طريق الاعتقاد فى جنونه إلا أنها تفعل ذلك تماما . . وهى بعد ذلك تقاوم مقابلة أوفيليا وتعلن أن روحها " مريضة " . . وحين يتم اللقاء نجده انعكاسا خافتا مأكرا لمواجهة هاملت لجرتود يحمل رنة الاتهام نفسها وإن تخفت فى ثانيا الأغنيات والحديث الرمزي عن الورود . أو نستبعد إذن أن تقتل جرتود نفسها مرة أخرى فى أوفيليا بعد أن قتلت معنويا وروحياً فى لقائها بهاملت — أن تقتل براءتها وشبابها وضميرها الحى الذى تمثله أوفيليا — أن تتحجر بقتل أوفيليا ؟

وينتظم مبدأ الانعكاس ، فى ثنائية متعارضة أخرى ، ثورة لايرتيس التى يؤمها " الرعاع " كما يسميهم تابع الملك ، وثورة فورتنبراس التى قوامها " المغامرون " كما يسميهم هوراشيو ، وينتظم نفس المبدأ أيضا ثنائية الزواج الشرعى المزمع بين هاملت وأوفيليا والزواج المحرم بين جرتود وكلودياس ، ، ووفق نفس المبدأ يتكرر الحديث عن الموت والعفن والديدان فى مشهد حفارى القبور وحديث هاملت عن بولونياس بعد موته وعن الموت عموما

[الفصل الرابع — المشهد الثالث — السطور ٢٠ — ٣١]

وكذلك تتكرر فكرة اللعبة القاتلة فى « المسرحية داخل المسرحية وفى لعبة المباراة الخادعة التى يدبرها الملك فى النهاية كما تتكرر فكرة الحزن الداخلى فى مقابل مظاهر الحزن الخارجى حين يعلن هاملت لأمه أن حزنه لا يكمن فى مظهره بل يرقد عميقا خلف السطح

[الفصل الأول — المشهد الثانى — أبيات ٧٦ — ٨٦]

كذلك يتجلى مبدأ الانعكاس فى ثنائيات :

- ١ — الحارسين فى المشهد الأول من المسرحية ،
- ٢ — الصديقين روزنكرانتس وجيلدنشترن ،
- ٣ — حفارى القبور ،
- ٤ — ظهور شبح الملك هاملت مرتين ، مرة فى البداية ومرة فى منتصف المسرحية .

مقولة الخلل .

تنطلق هذه القراءة التفسيرية لبنية الدلالة فى مسرحية هاملت من الفرضيتين المنهجيتين التاليتين :

أولاً : أن كل مسرحية يمكن اختزالها إلى مقولة أو جملة محورية يعد النص فى مجموعة تفصيلاً لها ، وتستند هذه الفرضية إلى فرضية مماثلة طرحها الناقد الفرنسى مايكل ريفاتير فى معرض الحديث عن الشعر حين قال : " إن القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية صغرى إلى اسهاب periphrase مطول معقد وغير حرفى " (١٤) وقد قام الباحث وليد منير باختيار فاعلية هذه الفرضية فى مجال تحليل النصوص الدرامية الشعرية للراحل صلاح عبد الصبور فى رسالته التى حصل بها على درجة الماجستير من المعهد العالى للنقد الفنى عام ١٩٨٨ وأثبت صلاحيتها .

ثانياً : أن بنية الدلالة فى النص الدرامى تتكون من عدد من الأنظمة المتشابهة التى ينبغى رصدتها والتعرف عليها وعلى تداخلاتها وتقاطعاتها . ويمكن تعريف هذه الأنظمة بأنها مجموعات من الأحداث أو الأبنية [اللغوية والمادية] تحكم كل منها — أى من هذه المجموعات — آلية واحدة أو مبدأ نشاط واحد يضى على طابعها المحدد واستقلالها الذاتى عن المتكلم أو الفاعل المباشر — أى عن الشخصيات الدرامية . إننا لن نستطيع أن نفهم " معنى " النص الدرامى إذا توقفنا عند مجرد رصد ما تأتبه الشخصيات من أفعال أو تحليل نتائجها ومعناها ودوافعها السيكلوجية الفردانية . إن علينا أيضاً أن نسأل أنفسنا عن الأنظمة التى تتظم هذه الشخصيات وتحلد مسارات الدلالة فى العمل وتشكل المناخ اللامدى للأحداث وتبطن مواقف " القول " و " السلوك " .

وفى مسرحية هاملت نستطيع أن نرصد الأنظمة التالية — أى المجموعات التالية من الأحداث اللغوية والمادية التى يحكم كل منها مبدأ مهيم واضح نجده يتكرر من نظام إلى آخر :

أولاً : النظام السياسى : وقد رصدنا فى معرض الحديث عن البعد السياسى فى مسرحية هاملت بعض ملامحه التى نجملها فيما يلى :

١ — نظام ملكى مريض [فى الدنمرك والنرويج] يقوم على استيلاء " العم " فى كلتا الحالتين على العرش بدلا من " الابن " والوريث الشرعى [هاملت فى الدنمرك وفورتنبراس فى النرويج] .

٢ — حروب اقطاعية يمولها الشعب قسرا هدفها تدعيم نظام القيم الأخلاقية المرتبط بالاقطاع والذي يسمى بأخلاقيات الفروسية ، وتهدف أيضا إلى تحويل طموحات الأمراء والنبلاء وطاقاتهم خارج البلاد ضمانا للاستقرار الداخلى حتى لا يصبح العرش محور صراعات سلطوية . وبعد فورتنبراس الحامل الرئيسى لهذا الملمح فنجد فى البداية يعد العدة لغزو الدنمرك بدلا من أن يحاول استرداد عرش أبيه من عمه المريض الذى يلازم الفراش ولا يصلح للحكم فهو لا يدرى شيئا عما يدور فى مملكته ، ثم نجده يخضع للتحالف بين الدنمرك والنرويج ويوجه نشاطه إلى بولندا ، ثم يعود فى النهاية ليحتل عرش الدنمرك . ويلور شكسبير قيم الفروسية البراقة الزائفة على لسان هاملت الذى يصف حملة فورتنبراس العبية على بولندا بأنها حملة شريفة نبيلة المقصد كما فصلنا آنفا .

٣ — تحالف الأنظمة الملكية لضمان استمرارها متمثلا فى الرسائل المتبادلة بين كلودياس وملك النرويج [الفصل الأول — المشهد الثانى — أبيات ٢٧ — ٣٨ ، والفصل الثانى — المشهد الثانى — أبيات ٥٩ — ٨٢] ، وفى التحية التى يرسلها فورتنبراس إلى كلودياس أثناء عبوره أرض الدنمرك [الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ١ — ٧] ، وفى الرسالة التى يبعث بها كلودياس إلى ملك انجلترا طالبا منه أن يخلصه من هاملت [الفصل الرابع — المشهد الثالث — أبيات ٥٧ — ٦٧] .

٤ — آليات الدولة البوليسية التى ينشط فيها جهاز المخابرات القائم على الجاسوسية متمثلا فى بولونياس الذى يخدم منصب الملك بصرف النظر عن شرعيته أو عدم شرعيته ويوظف أى فرد كأداة فى عملية التجسس كما وظف بولونياس إبنه فى المشهد الأول من الفصل الثالث بينما اختفى هو وكلودياس وراء الستار ، بل إن بولونياس يرسل جاسوسا ليراقب ابنه لايرتس خفية فى باريس فى المشهد الأول من الفصل الثانى ، ولا يلبث هذا الجاسوس أن يرحل حتى يصل جاسوسان آخران فى بداية المشهد التالى وهما زميلا هاملت فى الدراسة روزنكرانتس وجيلدنشتيرن . وينخرط هاملت نفسه فى نشاط الجاسوسية بما يشتمل عليه من تنكر وتلصص وتخفى

وادعاء ، فما ادعاؤه للجنون سوى حيلة تسهل عليه التجسس وجمع المعلومات فالمجنون يستطيع أن يقول أى شيء أو أن يوجد فى أى مكان دون أن يضطر إلى تقديم تبرير منطقي لسلوكه . وما مسرحيته " المصيلة " سوى حيلة تجسس فى أحد معانيها ، وحين يرحل هاملت إلى انجلترا مع زميليه يفتح الخطاب الموجه إلى ملك انجلترا خفية ويبدله بما يضمن قتل زميليه . صحيح أنهما بدءا بالخيانة وأن حماية النفس تبرر سلوك هاملت هذا أخلاقيا إلا أنها لا تنفى عنه صفة الجاسوسية .

٥ — استخدام جنود من قوميات أخرى لقهر الشعب ضمانا لعدم تعاطفهم معه وولائهم التام لسيدهم الذى أجرمهم . ويأتى هذا الملمح فى إشارة عابرة لكنها شديدة الأهمية بحكم موقعها البارز فى بداية هجوم الشعب على القصر . فحين يعلم الملك كلودياس بهذا الهجوم يصبح طالبا جنوده " السويسريين " [الفصل الرابع — المشهد الخامس — البيت ٩٣] . ويرتبط بهذا الملمح آخر أشرنا إليه آنفا وهو استغلال حاجة المعلمين وانتظامهم فى مشاريع عسكرية فردية مع " المغامرین الخارجين على القانون " مقابل الطعام والشراب فقط كما يفعل فورتنبراس [انظر حديث هوراشيو عنه فى الفصل الأول — المشهد الأول — آيات ٩٥ — ١٠٠] .

ثانيا : النظام الاقتصادى : وتبلور ملامح هذا النظام فى الجزئيات التالية من النص :

١ — فرض الضرائب على الرعية لتمويل الحروب الاقطاعية كما يذكر الملك كلودياس صراحة فى [الفصل الأول — المشهد الثانى — آيات ٣١ — ٣٣] كما أشرنا آنفا .

٢ — تمتع طبقة النبلاء بامتيازات مادية ودينية أيضا كما يذكر حفار القبور الأول فى المشهد الأول من الفصل الخامس — سطور ٢٣ — ٢٥ .

٣ — مقايضة الخدمات بالمناصب كما هو الحال فى علاقة الملك كلودياس بصديقى هاملت زورنكرانتس وجيلدنشترن . إن هاملت يواجه صديقيه بهذه الحقيقة حين يشبههما بقطعة الاسفنج " التى تمتص عطايا الملك وهباته ومناصبه " ، ثم يضيف : " لكن أفضل الخدمات التى يقدمها مثل هؤلاء الاتباع للملك هى الخدمة الأخيرة . فالملك يحتفظ بهم كما يحفظ القرد بالمكسرات فى جانب فمه ويلوكها متلذذا أول اوامر قبل أن يتلعها . إن الملك حين يحتاج إلى ما حصدته من مناصب وعطايا فلن يكلفه الأمر إلا أن يعصر كما يعصر قطعة الاسفنج فتعودا جافين

كما كتبتا في البداية " [الفصل الرابع — المشهد الثاني — سطور ١٤ — ١٩] .
٤ — تطبيق نظام السخرة على الشعب كلما دعى الأمر كما يرد في حديث
بوناردو إلى هوراشيو في المشهد الأول من المسرحية .

ثالثا : النظام الاجتماعي : وتشكل ملامحه من العناصر التالية :

١ — فساد العلاقات الأسرية فالأخ يقتل أخاه ويستولى على ميراث ابنه وعلى زوجته والزوجة تنتقل من أحضان زوج إلى آخر قبل أن يلبى الحذاء الذى سارت به وراء جنمان زوجها ، والأب بولونياس يستخدم ابنته أداة فى كشف سر هاملت ويحولها إلى جاسوسة وهو أيضا يتجسس على ابنه . وتتلخص العلاقات الأسرية فى المسرحية فى الغدر والزنا والجاسوسية .

٢ — انتشار الظلم وفساد النظام القضائى الذى يؤجل العدل واستيلاء السفهاء على المناصب والامتيازات واقصاء أهل المعرفة والخبرة عنها وتعرضهم للإهانة والإذلال كما يذكر هاملت فى مونولوجه [الفصل الثالث — المشهد الأول — أبيات ٧١ — ٧٤] . أى نقضى الوساطة والمحسوبية .

٣ — التفرقة فى المعاملة الدينية بين من يملكون ومن لا يملكون والتى يبرزها شكسبير ساخرا على لسان حفار القبور كما ذكرنا آنفا .

٤ — قهر المرأة وغياب فاعليتها وتلويثها كما يتمثل فى الشخصيتين النسائيتين الوحيدتين فى المسرحية وهما جرتروود وأوفيليا — وهاتان الشخصيتان تمثلان وجهين لعملة واحدة وإن اختلف مصيرهما فى النهاية . فإذا كانت أوفيليا تمثل فى أحد جوانبها الوجه البريء الذى كانه جرتروود يوما ما قبل أن تدنسه لعبة الصراع السلطوى فى مجتمعها الأبوى ، فإنها فى جانبها الآخر تطرح فرضية الخروج والثورة على هذا النسق الاجتماعى القهرى من خلال الجنون . إن التفسير الذى يقول بأن أوفيليا قد جنت وماتت أو انتحرت حزنا على فقد حبیبها وأبيها يتجاهل الطبيعة الإيجابية لجنون أوفيليا التى تجعلها خطرا على النظام وقوة تهديد له .. فأوفيليا حين تجن تمزق الأعراف الاجتماعية الموروثة وتنفصل عنها فتصبح مصدر خطر .. فهى :

١ — تخلع ملابس البلاط — أى علامات موقعها الطبقي فى المؤسسة الاجتماعية وترتدى الأسمال البالية التى تقربها من أغلبية أفراد الشعب المقهورين .
ب — تخرج إلى الحقول والمراعى فتخرق حصار المكان الطبقي فيهدد

هذيانها الملك والمملكة لأنها الآن تختلط بالقوة الصامتة خلف جدران القصر .

ج — تلفظ تماما المنطق التجارى الذى يحكم علاقات الحب والزواج فى مجتمع الدنمرك الأرستقراطى ويتقنع بالعقل والحكمة والأصول وتعبّر عن مشاعرها وغرائزها تعبيراً حراً واضحاً قد يعده هذا المجتمع إباحياً لأنه يمثل "خروجاً" على أعرافه ، ويحمل قيمة الإباحة التى ينكرها على المرأة ، فتبدو كفلاحة صريحة فى حديثها عن أشواقها الجنسية لا كسيدة أرستقراطية .

٤ — تستخدم شفرة رمزية فى الكلام تخالف الشفرة السائدة وهى شفرة تستقيها من الأغاني أو البلادات أو المواويل الشعبية والريفية ومن لغة الزهور القديمة التى أبدعها الوجدان الشعبى .

إن أوفيليا تبدأ مسارها فى المسرحية تابعة خائفة مثل جرترود ، تحتاج إلى ظل رجل ، وإلى القيادة وكأنها طفلة لا موقف لها ولا رأى ، ولا إرادة أو شخصية . وتتلور هذه الصورة فى ثلاثة مشاهد دالة فى بداية المسرحية . . فى الفصل الأول نجدها فى المشهد الثالث تتلقى النصيح فى خنوع من شقيقها لايرتيس أولاً ثم من أبيها بولونياس ثانياً ، وتتخلص النصيحة فى عدم إطاعة عواطفها وكتبها باسم العقل والتروى تارة ، وباسم الخوف على الشرف تارة . وباسم المتاجرة بالجسد وبيعه بأعلى سعر تارة ثالثة . وتبدو لنا أوفيليا فى هذه المشاهد أشبه بالدمية الخشبية التى يمسك بخيوطها الذكر المتسلط أبا كان أم أخا . ويتأكد هذا الانطباع فى المشهد الأول من الفصل الثانى حين تدخل على أبيها فجأة لتخبره بزيارة هاملت إليها فى غرفتها ونعلم أنها قد انصاعت لنصيحة أبيها فكفت عن لقاء هاملت أو الحديث إليه [أبيات ٧٦ — ١١٩] . ويقفز ذهن بولونياس إلى تفسير لجنون هاملت يتفق ومطامعه فى السلطة وفى أن تصبح ابنته ملكة . . أو لم ينصحها فى المشهد الثالث من الفصل الأول أن تطلب ثمنها عالياً لمشاعرها ؟ [بيت ١٠٧ الذى يقول "حرفياً" "إعرضى نفسك بسعر أعلى"] وفى المشهد الأول من الفصل الثالث يصل قهر أوفيليا إلى ذروته حين تساق إلى الإشتراك فى لعبة جاسوسية ضد حبيبها لا يلبث هاملت أن يكتشفها حين يسألها فجأة :

" أين أبوك ؟"

فتجيبه كاذبة : " فى البيت يا سيدى " [الفصل الثالث — المشهد الأول — أبيات — ١٣٠ — ١٣١] بينما يعلم هاملت تماماً أنه ينصت وراء الستار . وهكذا تسقط أوفيليا

ويكشف هنا شكسبير عن فساد مبدأ طاعة الأنثى لأولى الأمر من الذكور — فهذه الطاعة قد تكلفها شرفها الفعلى [لا الجنسى المادى] فتغدو متأمرة كاذبة باسم واجب طاعة الوالدين والذكور وأولى الأمر منهم .

وحين يموت بولونياس فى غياب لايرتيس تغيب الرؤوس المدبرة التى تحكم حياة وتفكير أوفيليا . . . وتتحرك فيبدو تحررها انفصالا عن الواقع — أى ضربا من الجنون . . .

أن جنون أوفيليا ليس انهيارا سلبيا كما يصوره النقد الغربى — إنه تحرر يحول المرأة المقهورة إلى قوة حياة تنتمى إلى الطبيعة بكل جيشانها وصدقها فتتطرق بالمحرمات وتخرق القوانين وتخلع الأحجة وتعزى الحقائق الخفية . ولهذا تصبح مصدر خطر وتهديد ، ولهذا نجد هوراشيو ينصح الملكة أن تراها وتحدثها عليها تكبح ثورة جنونها أو صدقها فتعيدها خائعة خاضعة للنظام . لكن أوفيليا ما تكاد تنطق حتى تموت . ويؤكد شكسبير المرة تلو الأخرى ويلح أن موتها ” يثير الشكوك ” ويكتنفه الغموض . أو غرقت أوفيليا حقا انتحارا أو بالصدفة فى جدول رقراق أم أن يدا خشيت ثورتها فدفعتهما إلى أعماق يم النسيان ؟ أو كانت هذه اليد امرأة مثلها جنت عن المواجهة واستكانت فماتت قبل أن تموت — وكم من أجساد تعفنت فى الحياة قبل أن تصل إلى القبر كما يقول حفار القبور ؟ ! أم كانت يد الرجل الذى أعلن فى صرامة أن ” الجنون ” فى طبقة النبلاء أو ذوى الرفعة لهو أمر خطير لا ينبغى السكوت عليه ” [الفصل الثالث — المشهد الأول — البيت الأخير] ؟ أو خاف كلودياس حديث أوفيليا الرمزي عن الزهور فى حضرة أخيها الذى بدأ ينتبه إلى حكمته ودلالته الرمزية فقرر أن يتخلص منها حتى ينفرد بأحبها ويجعله سلاحه فى القضاء على هاملت ؟ وإذا كانت هذه الفرضية خاطئة فلماذا إذن يلح شكسبير هذا الإلحاح الشديد على ” الغموض ” الذى يكتنف موتها ؟

إن شخصية أوفيليا — فى يقينى — تمر بثلاث مراحل واضحة فى تطورها الدرامى . فهى تبدأ كشخصية تم انتظامها تماما فى هيكل الأيديولوجية المهيمنة فغدت أشبه بالدمية التى توظف دون إرادة منها ، ثم تتطور إلى الجنون بعد غياب رموز السلطة [الأب الذى يقتل والأخ المرتحل] — أى إلى الحرية أو الثورة والخروج على النظام — فما الجنون فى أحد تعريفاته إلا خروج وثورة على المنطق السائد وانفصال عن الأطر الحاكمة لتعريف الواقع والطبيعى

والمقبول - وحين تصل أوفيليا إلى مرحلة الثورة و « الخروج » أو « الجنون » تغدو خطراً داهماً ينبغي التخلص منه ولهذا « تموت » أوفيليا - وهذا هو التبرير الدرامي لموتها ، فهي لم تعد تصلح لهذا النظام . . وقد خرجت عن الدور المرسوم أيديولوجيا من قبل النظام المهمين في عالم المسرحية أو المبدأ الذي يحكم جميع الأنظمة التي تشكلها .

لكن بعد موتها تحدث المفارقة الساخرة إذ يتم انتظام أوفيليا مرة ثانية في طبقة النبلاء التي ثارت عليها حين تغنت بالبالادات الشعبية وكشفت المستور - يتم انتظامها في الموت بعد أن أصبحت جثة هامدة لإرادة لها من خلال إعطائها مراسم دفن تؤكد انتظامها مرة أخرى في النظام الذي ثارت عليه . لقد نزع أوفيليا رموز طبقتها من ملابس وأسلوب حديث وسلوك وانطلقت لذلك وجب اسكانها . . وحين غدت جثة هامدة . . أو كما مادياً يباع ويشترى كما أرادها أبوها وهي حية - أصبح من السهل تزييفها وانتظامها مرة أخرى في طبقتها كجزء من النظام . . ولهذا أصر الملك والمملكة كما يصبر أخوها على أن تدفن وفق المراسم والطقوس المسيحية التي أصبحت هي الأخرى من المزايا الطبقيّة كما يقول حفار القبور الأول .

إن جنون أوفيليا الحقيقي هو التجسيد المجازي لدلالة جنون هاملت المفتعل في أقصى درجات الذروة الدلالية والتجسيد المسرحي ولهذا توصلت أوفيليا إلى الحقيقة - حقيقة معنى موت الملك هاملت قبل هاملت - ولهذا أيضا ماتت أوفيليا قبله . لقد كان جنون هاملت خروجاً شكلياً على الأعراف لهدف محدد لا يتضمن هدم النظام فهو لم يدرك أبداً فسادة الجذرى ولذلك وهب عرش الدنمرك للأمير مثله هو فورتنبراس . أما الخروج أوفيليا فكان خروجاً تاماً ومطلقاً لا رجعة فيه . جنون من تحرر وأدرك فساد النظام وأنه لا حياة له في ظل هذا النظام ، ولهذا ماتت .

رابعا : النظام الأخلاقي : ويتشكل النظام الأخلاقي في المسرحية من الأنسقة القيمية التالية المترابطة المتناصرة :

١ - الفروسية الموروثة من العصور الوسطى والمرتبطة بالنظام الإقطاعي والبطولة العسكرية .

٢ - التجارية والتبعية التي تحكم نسق قيم العلاقات بين الرجل والمرأة والتي تتجلى في أوضح صورها في نصيحة بولونياس إلى ابنته أوفيليا في المشهد الثالث من الفصل الأول حيث يستخدم استعارات القنص والصيد ليعبر عن شعور الرجل تجاه المرأة واستعارات البيع والشراء

في وصف أسلوب المرأة الحكيمة في التعامل مع الرجل

[آيات ١٠٥ - ١٠٩ ، ١١٥ - ١٢٣] .

٣ - الإدعاء والتنكر الذى يخفى الحقيقة ويسم العلاقات بين الأصدقاء بالزيف ويتحقق نسق هذه العلاقات في علاقة هاملت بعمه وبروزنكرانتس وجيلدنشترن أساسا ، ثم في علاقته مع بولونياس ولايرتيس . إن هاملت حين يقابل روزنكرانتس وجيلدنشترن لأول مرة في المسرحية يسألها صراحة إن كانا قد جاءا بدافع ذاتي أم إذا كان الملك قد استدعاهما

ويكذب الصديقان في أول الأمر لكنها لا يلبثا أن يعترفا أن الملك قد استدعاهما . وبعد فترة يتحكم القناع مرة أخرى ويحل محل الوجه الحقيقي فيتحول الصديقان إلى عدوين . ويبرز شكسبير تيمة التنكر في أول ظهور هاملت حين يتحدث إلى أمه عن الحزن الذى لا يعدو أن يكون قناعا مسرحيا والحزن الداخلى الحقيقي [الفصل الأول - المشهد الثانى - آيات ٧٦ - ٨٦] . أما علاقة التنكر بين هاملت وعمه فغنية عن التعريف ويفضحها هاملت في أول جملة ينطق بها في المسرحية تعليقا على إدعاء كلودياس لمشاعر الأبوة تجاهه [الفصل الأول - المشهد الثانى - البيت ٦٥] إذ يناديه كلودياس « بقرىبي وابنى » فريد هاملت قائلا لنفسه « أجل . . أقرب من قريب اليك وأبعد ما أكون عن نوعك » . أما علاقة الإدعاء والخيانة والتقمع بين هاملت ولايرتيس فتتلخص في لعبة المبارزة التى يصممها كلودياس وينفذها لايرتيس فيذهب ضحية لها .

خامسا : النظام الجسدى البيولوجى : وتتحدد ملامحه في النقاط التالية :

١ - جيل قديم مريض يمارس جنسا دنسا معوجا عقيا يتمثل في جرترود وكلودياس الزانيين ويشبه هاملت الجنس بينهما باختلاط الحيوانات في الزرائب [الفصل الثالث - المشهد الرابع - آيات ٩٢ - ٩٥] ، وجيل جديد [هاملت وأوفيليا] يحرم من ممارسة غرائزة الطبيعية ويحكم عليه بالعقم .

٢ - المرض الجسدى الواضح متمثلا في ملك النرويج الذى يلزم فراشه كما يذكر كلودياس في حديثه الذى أشرنا اليه آنفا .

٣ - صور الأمراض الخبيثة التى تنفشى في المسرحية كالخراج تحت الجلد أو كالحمى التى تسرى في الدم كما أشرنا آنفا .

٤ - المرض النفسى أو العقل الذى يتمثل فى جنون هاملت التنكرى وجنون أوفيليا الحقيقى .

سادسها : النظام اللغوى: إن شفرة التواصل اللغوى فى مسرحية هاملت تحمل الملامح المميزة التالية :

١ - الكثافة الاستعارية والكنائية الشديدة وكثرة الاطناب واللعب على الألفاظ الذى يحيل اللغة من وسيلة إيصال إلى وسيلة تمويه وإخفاء وخداع وكأنها قد غدت ستارا كثيفا يغلف فعل القول فى ستائر عدة . فاللغة فى هاملت تقترب فى نشاطها وتجلياتها من طبيعة القناع فيندر أن تجرد الشخصيات تصرح بخبايا نفسها فى بساطة ودقة واختصار . ويكفى أن نشير هنا إلى استخدام أوفيليا للغة الزهور والأغانى الشعبية لتعبر عما يجيش فى صدرها ، وإلى استخدام هاملت للغة التأملات الفلسفية ليخفى عن صديقيه جاسوسى الملك حقيقة ما يعترك فى عقله من أفكار [المصل الثانى - المشهد الثانى - سطور ٢٨٧ - ٣٠١] لقد انتقد الشاعر والناقد ت . س . اليوت هاملت يوما لأن الشاعر فيها كما قال تفيض عن حاجة الأحداث وربما كان يقصد فى الواقع اللغة . . فاللغة فعلا تفيض هنا عن حاجة الأحداث وتغدو كستار دخان يعمى العيون عن الأحداث حتى غدت المسرحية من أطول مسرحيات شكسبير . . بل أطولها جميعا . لكن الفائض اللغوى هنا ليس عيبا ينتقد بل أداة لفضح خلل دفين يكتنف عالم المسرحية .

٢ - يلحظ القارئ أيضا فى مواقع من المسرحية - خاصة فى لغة بولونياس - سياسة ملحة وهى فصل اللغة عن دلالاتها أو اغراق الدلالات فى ركام من الألفاظ حتى ليضيع منه المقصد أحيانا فى بحثه الدائب عن المحسنات البديعية من صور وتشبيهات لا تحتمل الغرض بل تشويهه ، فهذا هو ينصح أوفيليا ويقول :

اعتبرى نفسك طفلة رضية
لأنك قبلت عروضه هذه واعتبرتها أجرا ملموسا
لكنها ليست حقيقية . إعرضى نفسك بسعر أعلى
وإلا - آه لقد أوشكت هذه الاستعارة على أن تفقد
الفس من كثرة ما طاردتها - وإلا عرضتى لأن أبعدو كالمغفل .

[الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ١٠٥ - ١٠٩]

وها هو يستفيض في عبثه اللغوى المنمق حتى تصيح به الملكة .
هات ما عندك وقلل من البلاغة والحيل اللغوية

[الفصل الثانى - المشهد الثانى - البيت ٩٥]

وها هو يرص الأنواع الأدبية رصا ويخلطها فيحيلها إلى مجرد أصوات عبثية لا تعنى شيئا وذلك حين يصف الممثلين لهاملت قائلا :

« إنهم أفضل من يؤدى فى العالم المسرحيات التراجيدية والكوميديّة والتاريخية
والرهوية والرعوية الكوميديّة والتاريخية الرعوية والتراجيدية التاريخية والتراجيدية
الكوميديّة التاريخية الرعوية »

[الفصل الثانى - المشهد الثانى - أسطر ٣٧٥ - ٣٧٨]

ولا عجب إذن أن يشبهه هاملت « بالزنان » أو الدبور الزنان الذى يصر على أن يعيد
على الأسماع ما يعرفه الحاضرون مسبقا [نفس الفصل والمشهد - سطر ٣٧٣] . وتمتد
السخرية من تكلف اللغة وزيفها وعبثها إلى حديث [أوزريك] المنمق الذى يحاكيه
هاملت عكازة ساخرة مقلدا إياه فى اختيار الكلمات الصعبة المهجورة اللاتينية الأصل
والطويلة والجمل المتوتية التراكيب .

[انظر الفصل الخامس - المشهد الثانى - سطور ١٠٤ - ١١٧]

٣ - وإلى جانب فصل الأصوات عن دلالاتها الواضحة وتعتيمها فى ضباب التكلف
وبلاغة المصطنعة يلحظ القارئ الخلط المتعمد لدلالات الألفاظ والمعانى ولعل أوضح
مثال على هذا الخلط المتعمد حديث كلودياس فى المشهد الثانى من الفصل الأول إذ نجده
يقول :

رغم أن رحيل أحيانا العزيز هاملت
مازال حيا فى الذاكرة ، وإن من واجبنا
أن نتملىء قلوبنا بالأسى وأن يتقلص جبين الأمة
كلها فى تعبير حزن عميق
إلا أن الحكمة والعقل قد قاومت هذه النزعة الطبيعية
فقررنا ألا نجعل الحزن ينسينا مصالحنا
واخترنا أن نذكره ونذكر أيضا أنفسنا

ولهذا ترون أننا قد اتخذنا من شقيقتنا في الماضي ، وهي ملكتنا الآن
والورثة العظيمة لهذه الأمة الشجاعة ،
اتخذنا منها - بشعور يختلط فيه الفرح بالأسى
ونظرة الأمل ، بنظرة الانكسار
وأصوات الفرح بأصوات الجنائز وأغنيات الزفاف بالمرثيات
في ميزان يتساوى فيه والفرح والترح -
اتخذنا منها زوجة لنا .

[الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ١ - ١٤]

ونلاحظ هنا أن كلودياس ينطلق من فكرة الميزان في تشكيل خطبته فتجده يستخدم
سلسلة من الإستعارات ينظمها في ثنائيات متوازية ومتعارضة ، فكل فكرة تنتظمها استعارة
توازيا فكرة مناقضة في الاستعارة المقابلة بحيث تختلط المعاني وتقوم .

٤ - والملمح الأخير الذى يسم النظام اللغوى في هذه المسرحية هو توظيف لغة المجاز
أحيانا في إفساد وتشويه طبائع الأشياء ، ويتجلى هذا الملمح في تشبيه بولونياس للحب
بشراك الصيد أو فخاخ الصيد . [الفصل الأول - المشهد الثالث - البيت ١١٥] أو
الحديث عنه بلغة البيع والشراء والصفقات التجارية [نفس الفصل والمشهد السابق -
أبيات ١٠٦ - ١٠٧] أو تشبيه عود وموائيق هاملت لأوفيليا « بالقوادين » الذين يتكرون
في ملابس ليست ملابسهم ليحققوا أهدافهم الدنيئة [نفس الفصل والمشهد - أبيات ١٢٦
- ١٢٩] .

ونلاحظ أن المبدأ الاساسى الذى يحكم كل نظام أو بنية من الأبنية السابقة كما رصدناها
يحمل دلالة الخلل التى تتكرر من نظام إلى آخر ، ويجسد شكسبير هذه المقولة المحورية في
نصه في استعارة مسرحية محورية هى الجنون . فالخلل يدفع هاملت إلى إدعاء الجنون كما
يدفع أوفيليا إلى الجنون - أى الانفصال عن الواقع والخروج عليه والتحرر منه نهائيا . لكن
الجنون هنا يتبدى في شكل المفارقة . . ففى عالم المسرحية المختل على كل المستويات يصبح
الخلل العقل - أو الجنون - صحة عقلية وسلاحا ضد الجنون . وفي بداية المسرحية يعبر
شكسبير عن فكرة خلل العالم هذه وجنونة وتفككه على لسان هاملت إذ يصيح - في صرخة
تعد « الجملة الحرفية الصبرى » التى تولد المسرحية - وفقا لمقولة ريفاتير :

لقد أصاب العالم الخلل وأصابنى اللعنة !
ليتنى لم أولد حتى لا أحمّل عبء اصلاحه .

التاريخ يدخل الى المسرح

تحدثنا في الفصول السابقة عن عدد من التجارب المسرحية الهامة التي أبدعها المسرح الإليزابيثي مثل الكوميديا الرومانسية الشعبية وكوميديا المدينة الواقعية والتراجيديات العائلية وكوميديا البرلسك والكوميديا الرومانسية الواقعية ، والتراجيديات السياسية ، وذلك في محاولة لإلقاء بعض الضوء على تلك الجوانب الهامة في المسرح الإليزابيثي التي تقبع دوماً في الظلال ولا تلقى من الدراسات والقراء العرب الاهتمام الكافي . ولا نستطيع أن ننهي الحديث عن هذه الفترة الثرية من تاريخ المسرح البريطاني دون أن نشير ولو بصورة عاجلة ومقتضبة إلى نوع مسرحي آخر إزدهر آنذاك ومازال يحيا بيننا على خشبة المسرح حتى الآن ، وهو المسرحية التاريخية .

كانت اللغة اللاتينية في العصور الوسطى هي لغة المعارف جميعها من علوم وفنون وآداب ، وكانت السجلات التاريخية المتاحة حينئذ قاصرة على هذه اللغة فلم يكن من السهل على الفرد العادي في أي من البلدان الأوروبية أن يلم بتاريخ بلده أو غيرها من البلاد . لكن هذا الوضع ما لبث أن تغير في القرن السادس عشر إذ بدأ المؤرخون يكتبون التاريخ بلغاتهم القومية ، فظهرت في إنجلترا سجلات هولينشد (Holinshed) الشهيرة ، التي ألهمت شكسبير العديد من روائعه ، كما ظهرت أعمال وليام كامدن وسيرتوماس مور وبوليدور فيرجل وستو ، وهول وغيرهم من المؤرخين . ورغم أن هذه الأعمال ، أو بعضها ، قد لا يحقق معنى التاريخ بتعريفه العلمي ولا يفى بشروط الدقة والتوثيق ، وقد يحوى مناطق من الإبهام الغموض حيناً ويمزج الحقائق التاريخية المعروفة

بالأسطورة أو نتاج الخيال الشعري إلا أنها ، رغم ذلك ، قد أتاحت للشعب بمثقفيه وكتابه كنزا من القصص والأحداث ألهمت خياله واستغلها المسرح وأفاد منها أيما إفادة .

وإذا كان المسرح الشعبي الأوروبي في العصور الوسطى قد قام على دعائم التاريخ الديني ، ونسج من قصص التكوين والأنبياء وأحداث الكتاب المقدس مسلسلاته المسرحية المتصلة المتكاملة التي يطلق عليها حلقات أو دورات مسرحيات الأسرار (Mystery cycles) فإن المسرح الإنجليزي الجماهيري قد تعامل في مرحلته التالية مع التاريخ المكتوب القومي بنفس الحماس والإقبال ونجح في أن يترجم أحداث التاريخ المكتوب إلى صراعات وشخصيات وأحداث درامية وأن يخلق منها عالما دراميا مسرحيا كاملا يوج بالهدف والحياة .

والقارئ لمسرحيات شكسبير يلمس من مجرد تصفح أعماله الكاملة ولعه الشديد بالتاريخ عموما ، قديمة وحديثة ، وبتاريخ إنجلترا الحديث بوجه خاص . فلما جانب المسرحيات التي استوحى فيها التاريخ الرومانى مثل يوليوس قيصر ، وأنطونيو وكليوباتره ، وكورايولانوس ، وترويلاس وكريسيدا ، نجده يتناول في سلسلة متعاقبة من المسرحيات تاريخ إنجلترا الحديث بادئا بحياة وموت الملك جون وماراً بسيرة ريتشارد الثانى والثالث ، وسيرة هنرى الرابع التي عالجها في جزئين ، ثم سيرة هنرى الخامس وسيرة هنرى السادس التي تناولها في ثلاثة أجزاء ، ومنتهايا بعصر الملك هنرى الثامن والد اليزابيث الأولى مليكة عصره .

ولم يكن هذا الولع الشديد بالتاريخ قاصرا على شكسبير وحده ، بل شاركه فيه كل كتاب عصره فيندر أن نجد كاتبا مسرحيا في هذه الفترة لا يلمس التاريخ بدرجة ما ، ويتناوله بصورة أو بأخرى . وقد شجع مفهوم المأساة السائد آنذاك ، والذي ورثه العصر الاليزابيثى من العصور الوسطى ، كتاب المسرح الاليزابيثيين على الغوص في التاريخ والنهل منه ومسرحته ، فالمأساة في تعريف العصور الوسطى كان قصة تتناول تقلبات الدهر ، وتصور حالة الانتقال من اليسر إلى العسر ومن السعادة إلى الشقاء ، وتختار أبطالها من بين الملوك والأمراء والنبلاء ، وتهدف في نهاية الأمر إلى العظة والعبرة . وإذا كان هذا هو الحال فأى قصص أفضل من قصص التاريخ الحقيقية ؟ خاصة في ظل هجمات رجال الدين على كتاب المسرح واتهامهم لهم بالزيف والضلال . لقد تعرض المسرح في عصر شكسبير إلى حملة شعواء اتهمته بالانحلال الأخلاقى ، وصفته ببيت الشيطان . وفي هذه

الحملة استخدم المتطهرون والمتعصبون من رجال الدين والوعاظ سلاح الصديق الذى شهره أفلاطون من قبل فى وجه الشعراء حين نفاهم من جمهوريته الفاضلة بدعى أن يحاكون التجليات النسبية الناقصة فى عالم المادة لعالم الحقيقة المطلقة والأفكار المثالية^(١) .

إذا نظرنا إلى حصاد العصر الاليزابيثى من المسرحيات التاريخية وجدنا أنها جميعا تلتزم بصيغة متكررة - رغم اختلافاتها الفرعية - وهى صيغة تجمع بين خصائص الملحمة الشعبية من ناحية ، وخصائص الدراما المسرحية من ناحية أخرى . فالمسرحية التاريخية آنذاك - وربما حتى يومنا هذا - أخذت من الملحمة الشعبية موضوعها ، وهو تاريخ الجماعة فى حلقاته المتتابعة المتصلة ، وروحها المحركة ، وهو تمجيد الجماعة وأبطالها كما التزمت بطابعها السردى العام ، ورؤيتها البانورامية الواسعة ومساحتها الزمنية العريضة . ومن الدراما استقت المسرحية التاريخية خصية التركيز على بعض الشخصيات المحورية وتكثيف الصراع بينها لتخلق نسقا يتنظم الأحداث المعروضة فى توالٍ منطقى سببى مقنع يشرح الدوافع ويبرر النتائج وينير السياق التاريخى .

ورغم التزام جميع المسرحيات التاريخية التى وصلتنا من هذه الفترة بهذه الصيغة الملحمية - الدرامية [التى تقوم على التقدم الرأسى وفق منطق الدراما ، والتوسع الأفقى والتفرع وفق بنية الملحمة الشعبية ، وذلك فى آن واحد بحيث تقترب بنيتها الحلزونية - تلك التى تقوم على التفرع والاستطراد - من بنية القصة الشعبى عموما ، كما وصفها أحمد رشدى صالح فى دراسته عن ألف ليلة وليلة وفن الحكاية الشعبية] نقول رغم التزام هذه المسرحيات التاريخية بهذه البنية الحلزونية فى مجموعها إلا أنها تنقسم بوضوح إلى أربعة أقسام محددة وفقا لمدى التزامها بالتاريخ وبعدها عن الأسطورة ، أو اقترابها من الأسطورة الشعبية وحريتها فى التعامل مع الحقائق والوقائع التاريخية .

١ - أما القسم الأول فهو يضم المسرحيات التى تمزج التاريخ بالأسطورة والحكاية الشعبية دون حرج ويمكننا أن نطلق عليه عنوان المسرحية التاريخية - الأسطورية . وتندرج تحت هذا العنوان بعض المسرحيات المجهولة المؤلف مثل مسرحية جوربوداك ، وكامبسيس ، وأبياس وفرجينيا ومسرحيات أخرى يختلف المؤرخون حول مؤلفها مثل مسرحية لوكرين (١٥٩١) التى يعزوها البعض إلى قلم شكسبير بينما يذهب البعض إلى تأكيد اتساقها مع أسلوب جورج بيل وروبرت جرين . والبطل لوكرين التى تحمل المسرحية اسمه هو إبن بروتس وملك انجلترا فى آن واحد ، وتحكى المسرحية عن كفاح الشعب

الانجليزى بقيادة هذا الملك ضد غارات وغزوات قبائل وسط أوروبا . وهناك أيضا مسرحية هامة فى هذا القسم وهى مسرحية الملك لير وبثاته الثلاث التى يلصقها بعض النقاد باسم توماس كيد حينا ، ولودج حينا ، وييل وجرين فى أحيان أخرى . وترجع أهمية هذه المسرحية إلى أنها أمدت شكسبير بالهيكل السردى لرائعته الملك لير ، وذلك رغم أن هذه المسرحية الأولى لا تحكى شيئا عن الوزير جلوستر وابنيه إدجار وإدموند ولا تظهر فيها شخصية البهلول الهامة . وقد ألهمت السيرة الشعبية التى تحكى عن مغامرات الملك آرثر المسرح وكتابه عددا من هذه المسرحيات التى تمزج التاريخ بالأسطورة ، فنجد على سبيل المثال مسرحية بعنوان متاعب الملك آرثر ، وأخرى بعنوان مولد الساحر ميرلين (١٦٠٨) وكلتاها مجهولة المؤلف .

٢ - أما القسم الثانى فهو يضم المسرحيات التاريخية التى تلتزم بالوقائع والأحداث التاريخية الموثقة بدقة [فى حدود السجلات والمعلومات المتاحة آنذاك] وتبتعد عن الأسطورة والسيرة الشعبية . وربما كانت مسرحية الملك جوهان (King Johan) هى أقدم مثال على هذا النوع من المسرحية التاريخية إذ يعود تاريخها إلى عام ١٥٥٠ ، وكتبها أسقف من أساقفة الكنيسة يدعى الأسقف بيل (Bale) وحين بدأ المسرح الإليزابيثى فى الازدهار فى الربع الأخير من القرن السادس عشر ، وقويت الروح القومية ، خاصة فى ظل التهديد الأسبانى المرعب بالغزو ، الذى انتهى اندحار الأسطول الأسبانى الذى كان يعرف باسم الأرمادا (Armada) على أيدي البريطان إزداد إقبال المؤلفين المسرحيين على تصوير وقائع التاريخ البريطانى الحديث فنجد فى عام ١٥٨٨ مسرحية بعنوان الاضطرابات والقلاقل فى عصر الملك جون ، وفى نفس العام مسرحية الانتصارات الشهيرة لهنرى الخامس ، وفى عام ١٥٩١ ظهرت مسرحية القصة الحقيقية لمأساة ريتشارد الثالث ، ثم مسرحية من جزئين عن الصراع بين آل يورك وآل لانكاستر ، وكان هذا عنوان الجزء الأول أما الجزء الثانى فحمل عنوان القصة الحقيقية لمأساة ريتشارد دوق يورك وذلك فى عام ١٥٩٤ .

وإلى جانب هذه المسرحيات التى لا نعرف عن مبدعها شيئا ، والتى أفاد منها شكسبير الكثير فى كتابه مسرحياته التاريخية التى ذكرناها آنفا ، هناك عدة مسرحيات بأقلام معروفة ، منها مسرحية إدوارد الأول (١٥٩١) التى كتبها جورج بيل ، وجيمس الرابع ملك اسكتلند (١٥٩٠) التى كتبها روبرت جرين وإدوارد الثانى (١٥٩٢) التى أبدعها كريستوفر مارلو ، ومسرحية إدوارد السادس (١٥٩٩) التى شارك فى تأليفها توماس هيود .

وفى تناولهم لتاريخ بلادهم الحديث آنذاك اضطرب الكتاب الاليزابيثيون إلى التزام الحذر وإلى التحايل على الرقابة السياسية ، شأنهم فى ذلك شأن كتاب المسرح جميعا فى ظل الأنظمة الشمولية . لقد لجأ هؤلاء الكتاب إلى الإسقاط المستتر والتوريه والسخرية الماكرة هربا من خطر السجن والمصادرة . ويلمس القارئ هذا الحذر بصورة واضحة فى تناول صامويل رالى لفترة حكم الملك هنرى الثامن - والد الملكة اليزابيث - فى مسرحية بعنوان إذا رأيته عرفته (١٥٦٤) ، وفى مسرحية أخرى عن حكم الملكة الكاثوليكية ماري - شقيقة الملكة اليزابيث التى سبقتها على عرش إنجلترا واضطهدتها بعد وفاة والدها هنرى الثامن وابنه الوحيد إدوارد السادس الذى لم يعمر طويلا على العرش ومات وهو لم يزل بعد صبيا . وكانت الملكة ماري قد عرضت البلاد لحكم دينى ارهابى بهدف العودة بإنجلترا إلى أحضان الكنيسة الكاثوليكية بعد أن انشقت عنها فى حكم والدها هنرى الثامن إثر رفض البابا تطبيقه من زوجته الأولى الأسبانية - أم الملكة ماري - وهى الملكة كاترين من آل أراجون وكانت الملكة ماري تكن ضغينة عميقة لوالدة اليزابيث - أن بولين التى كانت سببا فى انفصال والديها ، وانسحبت ضغيتها على ثمرة هذا الزواج : الملكة اليزابيث ، كما كانت تعتبرها إبنة غير شرعية لأن زواج الملك هنرى بوالدتها كان باطلا فى نظر الكنيسة الكاثوليكية التى لا تجيز الطلاق . وحين رحلت ماري وحلت اليزابيث مكانها على العرش تنفست الأمة الصعداء وانتهى عهد الإضطهاد الدينى الدموى . ورغم ما لاقته الملكة اليزابيث على أيدي شقيقتها ماري إلا أنها لم تكن ترحب بالهجوم على أفراد اسرتها أو التعرض لهم لذلك لجأ الكاتب إلى المراوغة فى عنوان مسرحيته ، فلم يذكر اسم ماري صراحة وإنما أسمى مسرحيته إذا كنت لا تعرفنى فأنت لا تعرف أحدا - أو متاعب الملكة اليزابيث If you know not me, you know nobody بما تنطوى عليه كلمة (Nobody) من تورية إذ تعنى « لا أحد » و « شخص تافه » فى آن واحد .

لقد كانت الملكة اليزابيث تكن حبا عميقا للمسرح وتشجعه وتحمس له ، وكانت تتمتع برحابة الصدر وروح الفكاهة والدعابة ، لكن ذلك لم يمنع الرقابة السياسية آنذاك من الزج بكتاب المسرح إلى السجن بين الفينة والفينة بتهمة العيب فى الذات الملكية أو التناول على النظام . ورغم روح الإشادة والتمجيد لأبطال التاريخ القومى التى شاعت فى معظم هذه المسرحيات التاريخية ، ورغم أن النقد فيها اقتصر على الشخصيات المعادية للبيت الملك الذى يمسك بمقاييد الحكم ، إلا أن هذه المسرحيات تقدم فى مجموعها صورة دموية بشعة لتاريخ الصراع على السلطة ، لا يكاد ينجو أحد من ظلالها السوداء المريعة^(٧)

٣ - أما القسم الثالث من المسرحيات التاريخية فيرتبط ارتباطا وثيقا بالقسم الثاني ولا يكاد يختلف عنه إلا في درجة تركيزه على شخصية معينة ، وجعلها محور العرض المسرحي كله ، وفي تعدد مصادر هذه الشخصية المحورية التي قد تنتمي إلى عالم السلطة أو عالم الأدب أو الفن أو التاريخ الشعبي . والمسرحيات التي يضمها هذا القسم يطلق عليها عادة اسم مسرحيات السيرة (biographies) أى المسرحيات التي تعرض لحياة شخصية حقيقية واحدة - سياسية أو ثقافية أو دينية - لا لفترة حكم أو تاريخ أسرة أو بيت حاكم أو أحداث قومية . ولعل أهم مسرحية وصلتنا من هذا النوع هى مسرحية عن حياة [سير توماس مور] - اشترك شكسبير في كتابتها بل أن البروفيسور تشارلز جاسبار سيسون ينسبها كلها إلى شكسبير حتى أنه ضمنها في الطبعة الكاملة لأعمال شكسبير التي أشرف عليها وأعدّها ، وصدرت في لندن عام ١٩٥٣ - وقد صورت المسرحية هذا الأديب والعالم العظيم - صاحب كتاب اليوتوبيا الشهير (Utopia) أو المدينة الفاضلة - الذى اضطهده وقتله الملك هنرى الثامن ، في صورة القديس الفاضل والإنسان العذب ، الحلو المعشر ، الرقيق الحاشية . وتتضمن هذه المسرحية مشهدا يصور وصول فرقة تمثيل جواله إلى بيت من بيوت النبلاء - على غرار المشهد الشهير في مسرحية هاملت ويصف بدقة مراحل الإعداد لهذا العرض ، مما يضيف على المسرحية أهمية وثائقية تاريخية .

ومن مسرحيات السيرة التي يلصقها المؤرخون أحيانا بشكسبير هناك مسرحية عن حياة [توماس كرومويل] يرجع تاريخها إلى عام ١٦٠١ ، وتلمس فيها جرأة كبيرة في التعرض لسياسة الملك هنرى الرابع وطريقته في التعامل مع أعوانه ، كذلك نجد عددا لا يستهان به من المسرحيات التي تعرض لشخصيات شهيرة في التاريخ السياسى مثل هوتسبار ، وياكينجهام ، وولزى ، وليدى جين جراى وغيرهم ومسرحيات تتناول شخصيات أدبية من دائرة البلاط الملكى في عصر هنرى الثامن وغيره ، مثل مسرحية سير توماس وإيات الشاعر الانجليزى الشهير ، التي اشترك في تأليفها توماس ديكر وجون وبستر عام ١٦٠٤ أو شخصيات من أبطال الكفاح الشعبى مثل مسرحية حياة وموت جاك سترو (The life and Death of Jack Straw) عام ١٥٩١ وهى تروى قصة وات تايلر الذى قاد ثورة الفلاحين عام ١٣٨١ ومات في نفس العام .

٤ - ومن مسرحيات السيرة التاريخية تنتقل إلى النوع أو القسم الأخير من المسرحية التاريخية وهو مسرحية السيرة أو الأسطورة الشعبية التي تعرض لشخصيات نجبا في التراث

والوجدان الشعبى دون أن يكون لها سند تاريخى مؤكد . وفى هذا النوع برع الكاتب روبرت جرین وأنتونى ماندای ، فكتب ماندای مسرحيتين عام ١٥٩٨ عن البطل الشعبى الشهير روين هود الذى كان يقاوم البلاط - رغم أصله النبيل وانتمائه إلى الطبقة الأرستقراطية ويسرق الأغنياء لصالح الفقراء . كانت المسرحية الأولى بعنوان انهيار روبرت ، سيد هنتجتون (Downfall of Robert, Earl of Huntingdon) ثم موت روبرت ، سيد هنتجتون . وفى المسرحيتين يصور ماندای هذا البطل الأرستقراطى المتمرد فى صورة مشرقة كرمز للبطولة الشعبى المتجددة دوما ، ويزوجه من الفتاة النبيلة ماريون ، ويصور قلعة فى غابة شيرود فى اطار رومانسى رعائى ساحر . وقد استفاد ماندای فى هاتين المسرحيتين عن روين هود من مسرحية قديمة لروبرت جرین بعنوان جورج جرین جامع الماشية ألفها عام ١٥٩٠ واستخدم فيها قصة روين هود كأحد خيوط حبكته ومزجها ببعض قصص غارات الحدود بين اسكتلنده وانجلترا ليصور المغامرات العجيبة للمدعو جورج جرین ، أو جورج الأخضر ، نسبة إلى تجواله الدائم فى الحقول الخضراء .

وكما استلهم ماندای فى مسرحيته عن روين هود مسرحية معاصره روبرت جرین ، فقد استلهم أيضا مسرحية لنفس الكاتب تعرضنا لها من قبل وهى مسرحية القس بيكون والقس بانجاي ، ونسج على منوالها فى عام ١٥٩٤ - أى قبل مسرحيته عن روين هود بأربع سنوات مسرحية تصور صراع ساحرين من سحرة القصص الشعبى بعنوان جون ساحر مقاطعة كنت وجون ساحر مقاطعة كمبرلاند (John a Kent and John a Cumber land) ونلاحظ فى معظم هذه المسرحيات التى تستلهم السيرة الشعبى أنها تنتهى عادة بجو احتفالى يشيع فيه المرح والسرور وتنتهى جميع الصراعات وتحل المصالحة بين جميع فئات الشعب . وفى مسرحيات جرین وماندای يستدعى هذا الجو الاحتفالى أجواء الشعر الرعائى الكلاسيكى القديم وهى الأجواء التى استوحاها السير فيليب سيدنى فى قصته المعروفة التى تحمل عنوان Arcadia ، وهو مكان فى اليونان يرتبط فى الأدب الكلاسيكى بهذه الأجواء المثالية الساحرة وتصور القصة حياة ريفية رعائية مثالية فى أحضان الطبيعة الجميلة والقطرة البريئة بعيدا عن المدينة والمدنية . وما لا شك فيه أن هذه القصة قد ألهمت العديد من الشعراء وكتاب المسرح فى عصر شكسبير .

الباب الثانى : _____

من شكسبير إلى بايرون

الدراما البطولية

في عام ١٦٤٢ اشتعلت نيران الحرب الأهلية في إنجلترا بين مناصري الملكية The Royalists والجمهوريين الذين كانوا في مجموعهم من المتطهرين الذين كانوا يعادون أشكال الترفيه بأنواعها . . وأغلقت المسارح أبوابها وتوقف النشاط المسرحي الرسمي بصورة شبه تامة ورحل الممثلون بفرقهم إما خارج إنجلترا كلها كما فعل جورج جولي (George Jolly) الذي هرب إلى ألمانيا بفرقة المسرحية ، وإما إلى خارج لندن في الأقاليم واستمروا في تقديم عروضهم سرا معرضين أنفسهم لضطهاد قوات الجيش البيوريتاني (Puritan) المعادي للمسرح والترفيه . وانتصر الجمهوريون بعد سنوات قليلة وأعدموا الملك تشارلز الأول الكاثوليكي عام ١٦٤٨ ونصبوا أوليفر كرومويل حاميًا عامًا (Protector) على إنجلترا ، وحين مات أوليفر كرومويل عام ١٦٥٨ وخلفه ابنه الأكبر ريتشارد في منصبه دب الخلاف بينه وبين الجيش الذي وضعه تحت سلطته وانتهى الخلاف إلى حل البرلمان عام ١٦٥٩ واستدعاء برلمان جديد خلع ريتشارد من منصبه في ٢٥ مايو ١٦٥٩ واستدعى تشارلز الثاني - ابن الملك الراحل الذي أعدمته الثورة الجمهورية - ليخلف والده على عرش البلاد ملكا .

وفور عودة تشارلز الثاني والملكيين واستتباب الأمن في البلاد عام ١٦٦٠ سارع رجال المسرح المغتربين والفارين بالعودة ونشطوا إلى تكوين الفرق المسرحية لاستئناف الحركة المسرحية التي كانت قد إزدهرت على مدى ما يقرب من القرن الكامل قبل اشتعال الحرب الأهلية فعاد (جورج جولي) بفرقة من ألمانيا عام ١٦٦٠ ، وبدأ رجل مسرح آخر ومثل

شهير هو [وليام بيستون] عروضه على خشبة مسرح [سالزبرى كورت] ، وجمع الممثل [كيليجرو] ممثلى فرقة « رجال الملك » (The King's men) وأعاد تكوينها ، وشرع المؤلف المسرحى [دافينانت] فى تكوين فرقة مسرحية . . وكان هناك آخرون وآخرون . .

لكن المسرح الانحليزى كان قد طوى صفحة من تاريخه . ولم تكن جهود هؤلاء الرجال لتعيده إلى مجده السابق . . تغيرت اللحظة التاريخية وكانت فترة إغلاق المسارح أشبه ما يكون بما يسميه النقاد البنيويون بالقطيعة البنيوية . . أى بالتحول الكامل فى المسار من هيكل إلى هيكل . كان إغلاق المسارح سببا فى اندثار تقاليد عصر مسرحى كامل ، وكان إعلانا لبداية عصر آخر تحول فيه المسرح من فن الجماهير إلى فن الخاصة ، ومن مؤسسة شعبية ديمقراطية إلى مؤسسة ملكية أرستقراطية .

لقد حرص الملك تشارلز الثانى بعد عودته إلى عرش انجلترا على وضع المسرح تحت إشرافه الخاص ، وعلى ربطه بالبلاط فحرم النشاط المسرحى (لا بترخيص خاص منه . . ومنح هذا الترخيص لفرقتين اثنتين فقط أحدهما يرأسها الفنان [كيليجرو] والثانية يرأسها الفنان [دافينانت] - وتم هذا بعد شهور قليلة من توليه الحكم - وهكذا إمتد نظام الإحتكار إلى المسرح . . وبعد أن كانت لندن فى بداية القرن تزهو بما لا يقل عن الستة فرق مسرحية نجدها فى النصف الثانى من القرن السابع عشر بها فرقتان فقط ما لبثتا أن تحولتا إلى فرقة واحدة حين تم إدماجهما فى عام ١٦٨٢ فأنحسر النشاط المسرحى فى انجلترا فى الربع الأخير ذلك القرن وتقلص إلى عروض فرقة مسرحية واحدة واستمر هذا الحال حتى عام ١٦٩٥ .

ونستطيع أن نرصد أوجه التغير الجذرى فى الحركة المسرحية الإنجليزية الذى شمل كافة جوانبها فى عصر عودة الملكية فى التحولات التالية التى نلاحظ تراسلها واشتباكها :

١ - النظرية الدرامية والنقدية

رغم دراية المؤلف الإليزابيثى بالقواعد الكلاسيكية التى استنها نقاد عصر النهضة مثل [أسكام] و [كاستلفترو] و [بوالو] وغيرهم إلا أنه اختار أن يخرج عنها خضوعا للذوق الجماهيرى العام . فمؤلف المسرح فى العصر الإليزابيثى وحتى عصر عودة الملكية لم يكن يكتب أدبا مسرحيا ليحفظه فى الكتب . . بل كان يكتب نصاً للتمثيل والعرض . . وكان

أشد ما يؤرقه هو انصراف الناس عنه فقد كان هذا يعنى خراب الديار ولهذا لم ينظر شكسبير إلى مسرحياته باعتبارها أعمالاً أدبية فلم يعنى بجمعها ونشرها ومراجعتها في حياته بعد أن اعتزل التمثيل وحياة المسرح . . وذلك رغم عنايته الفائقة بنشر ومراجعة سوناتاته وقصائده . . ولهذا السبب أيضاً كتب بن جونسون مسرحيتين على النهج الكلاسيكى هما سيجانوس وكاتيلين ليدفع عن نفسه تهمة السوقية المسرحية واتهم شكسبير - رغم إعجابه الشديد به - بالهجمية والتسيب في القصيدة التي رثاه فيها لأنه تجاهل القواعد الكلاسيكية . لقد كان المؤلف الإليزابيثي يأخذ من التراث الكلاسيكى ما يناسبه ويتجاهل ما لا يستسيغه الذوق الجماهيري العام . . فنجدته يحتفظ بالتقسيم الذي اقترحه الرومان [هوراس] في قصيدته فن الشعر فيقسم المسرحية إلى خمسة فصول ، ونجدته يستلهم الرومان [سينيكا] بينما يرفض وحدات الزمان والمكان والحدث التي شرحها ودعا إليها الشاعر سير فيليب سيدنى في مقاله دفاع عن الشعر الذي ظهر في آخر سنوات القرن السادس عشر مفضلاً عليها سيولة الزمان والمكان وتنوعه ، والحبكة الثنائية أو الثلاثية أو الرباعية - كما فعل شكسبير في مسرحية حلم ليلة صيف . لقد كان المسرح في عصر شكسبير فضاءً تجريدياً رمزياً يتسع لجميع الأزمنة والأمكنة . . كان مثل مسرح العصور الوسطى الرمزي مسرح الحياة وتاريخ البشرية المادى والروحي . . . ولهذا تميزت نصوص العصر الإليزابيثي بالانتقالات السريعة في الزمان والمكان من خلال المشاهد المتلاحقة القصيرة التي تخلق إحساساً بالسيولة والتدفق في حركة الزمان والمكان فكاننا بصدد نص سينمائي ويكفى أن نذكر في هذا الصدد أن أحد فصول مسرحية أنطونيو وكليوباتره يحتوى على ما لا يقل عن سبعة عشر مشهداً تنتقل بنا في إيقاع لاهث لا تقدر عليه إلا الكاميرا السينمائية من مكان إلى مكان . كان المؤلف يستخدم اللغة في الإشارة إلى المكان والزمان ويخلق الإحساس به من خلال الوصف الإيحائي . . . وكان المتفرج يمتلك خيالا نشطاً يقظاً مدرباً . . يشارك مشاركة إبداعية في إكمال عناصر الدراما والمنظر المسرحي .

وتغير الحال في عصر عودة الملكية فوجدنا الكلاسيكية تغدو النظرية المهيمنة التي تحكم كافة جوانب النشاط المسرحي من تأليف وتمثيل ونقد ، وكان الملك وحاشيته قد تشبعوا هذه النظرة إبان هجرتهم الطويلة في فرنسا معقل المسرح الكلاسيكى آنذاك . كان قوام النظرية الكلاسيكية كما تبلورت في فرنسا على إيدى بوالو وغيره من النقاد هو :

١ - الالتزام بوحدات الزمان والمكان والحدث .

- ٢ - الالتزام بقواعد اللياقة التي تمنع مشاهد العنف أو القتل أو التعذيب إيماناً بأن ما يسمى بالجلال التراجيدي يتنافى مع مثل هذه المشاهد .
- ٣ - الالتزام بعدم خلط الأنواع فلا يجوز خلط الكوميديا بالتراجيديا أو الشعر بالنثر .
- ٤ - الالتزام باللغة البلاغية الخطابية الرصينة المنمقة التي تسمو بالشخصيات الدرامية وترفعهم فوق العامة .
- ٥ - الالتزام بالمواضيع الأخلاقية السامية وخاصة موضوع الصراع بين الحب والواجب الذي غدا محور تراجيديات هذه الفترة .

ولما كان النظام الملكي في فرنسا يتبنى النظرة الكلاسيكية المحافظة إلى الفن والأدب والمسرح باعتبارها إحدى دعائمه ، والميكل الإبداعى المساند لسلطانه ، حتى أن الكاردينال ريشليو رئيس وزراء فرنسا في عهد لويس الرابع عشر أهتم وثار ومار حين تجاهل الكاتب المسرحي كورنى إحدى الوحدات الثلاث في مسرحيته السيد - لما كان هنا هذا هو الحال في فرنسا فقد سعى الملك تشارلز الثاني بدوره في ترسيخ النظرية الكلاسيكية في انجلترا وانصاع له الأدباء والشعراء الطامعون في منحه وعطاياه وتشجيعه فظهر تيار النقد الكلاسيكي الذي بدأه الشاعر والكاتب المسرحي جون درايدن بمقاله عن الشعر المسرحي عام ١٦٦٨^(١) ثم دعمه ورسخه في مقال عن المسرحيات البطولية عام ١٦٧٢ ، وفي مقدمته لمسرحيته كل شيء في سبيل الحب عام ١٦٧٧ ، و ترويلاس وكريسيديا عام ١٦٧٩ . وكان الملك تشارلز الثاني قد نصبه أميراً للشعراء عام ١٦٦٨ .

ولم يكتف درايدن بالدعوة النظرية إلى الكلاسيكية في المسرح أو ما أسماه بالدراما البطولية (Heroic Drama) بل تخطى التنظير إلى التطبيق فكتب عددا من المسرحيات البطولية التي طبق فيها التعاليم الكلاسيكية التي ذكرناها آنفا ، وتخلى فيها عن الشعر المرسل (blank verse) الذي ارتبط بشكسبير والمسرح الاليزابيثي مفضلا عليه اسلوبا في النظم يعتمد على تكرار وحدة مقفأة من بيتين من بحر الأيamb الخماسي التفعيلة [The Heroic couplet] وكانت أولى هذه المسرحيات البطولية مسرحية الملكة الهندية التي ألفها عام ١٦٦٤ بالاشتراك مع سير روبرت هوارد ثم تبعها في العام التالي بمسرحية الإمبراطور الهندي من تأليفه وحده (١٦٦٥) . وفي عام ١٦٦٩ عاد درايدن مرة أخرى إلى التراجيديا البطولية (وكان قد انصرف إلى كتابة الكوميديا لفترة) وذلك بمسرحية الحب الطاغى أو الشهيد الملكي) ، ثم تلاها بمسرحية من جزئين هي فتح غرناطة التي عرض الجزء الأول منها على خشبة المسرح عام ١٦٧٠ ، والجزء الثاني عام ١٦٧١ .

وتعد مسرحية فتح غرناطة النموذج الذى تبلورت فيه ملامح الدراما البطولية بصورة كاملة فبرزت عيوسها بصورة واضحة دفعت أحد النبلاء وهو جورج فيليارز (دوق باكينجهام) إلى محاكاتها محاكاة برلسكية ساخرة جسمت تكلفها اللغوى وخطايتها واصطناعها ومبالغاتها الميلودرامية الساذجة . وأسمى فيليارز مسرحيته البرلسكية البروفة (١٦٧٢) وكانت هذه المسرحية بمثابة إعلان بداية النهاية للدراما البطولية ، والحق أن الدراما البطولية كان محكوماً عليها بالموت سواء كتب فيليارز مسرحيته أم لم يكتبها وذلك لعدة أسباب منها أنها كانت تطرح نسقا لغويا وأخلاقيا وسلوكيا لا يتنمى إلى مجتمع عصر عودة الملكية أو واقعه بأى صورة من الصور . لقد كان عصر تشارلز الثانى عصر انحلال أخلاقى وجنسى لم يترك مجالا لصراع الحب والواجب الذى كرسه الدراما البطولية وجعلته محورها الأساسى ، ولم يكن صاحب نظرية الدراما البطولية نفسه يؤمن بهذا الصراع الذى تناوله فى المسرحية تلو الأخرى ، بل كان ينساق وراء شهواته ونزواته دون رادع من واجب أو ضمير . ولهذا جاءت هذه المسرحيات زائفة متكلفة سطحية ، تطرح أنماطا كاريكاتيورية ساذجة لا تحمل أى مصداقية إنسانية ، وتدور أحداثها فى بلاد نائية بعيدة ، فى مراكش والبندقية وغرناطة أو بلاط ملك المغول . كانت الدراما البطولية تتشدد بالمثل العليا التى لم يعد أحد يؤمن بها فى ذلك العصر ، وكان جمهور المسرح آنذاك - الأرستقراطى المتحرر فى مجموعة - يشاهدها كنوع من « الكفارة » فى وصف أحد النقاد^(٢) - حتى يغمسوا فى ملذاتهم بضمير مستريح .

وبالإضافة إلى سذاجة وتكلف الدراما البطولية وبعدها عن الواقع ، كان عنصر الإبهار يمثل جانبا أساسيا من جوانبها ولذلك اقتربت مسرحيات هذا النوع الفنى اقترابا شديدا من فن الأوبرا الذى كان قد بدأ فى الإزهار فى تلك الفترة على أيدي الفرق الإيطالية الزائرة . وحين أفسح المسرح الانجليزى مكانا لفن الأوبرا كان من الطبيعى والمنطقى أن تتوارى الدراما البطولية التى كانت تشبه الأوبرا فى بنيتها العامة بينما تفتقر إلى ميزة الموسيقى .

٢ - منهج التمثيل :

كان المنهج المفضل فى التمثيل فى العصر الإليزابيثى هو المنهج الطبيعى الذى ينفر من التكلف والمبالغة والتنميط ويتخذ من الطبيعى والمعقول والمقبول مثله الأعلى ، وقد ترك لنا شكسبير فى حديث هاملت مع الممثلين فى مسرحية هاملت وثيقة تثبت ذلك^(٣) - وفى عصر

شكسبير كان التمثيل قاصرا على الرجال وكان الأطفال دون سن البلوغ يقومون بأدوار النساء . ورغم ذلك لم يمثل غياب المرأة عن خشبة المسرح في العصر الإليزابيثي عائقا فنيا وإلا لما كتب شكسبير أدواره النسائية الطويلة المعقدة الخالدة مثل دور كليوباترة أو ليدي ماكبث أو بورشيا أو روزاليند أو غيرها . إن هذه الأدوار الصعبة العريضة لى أكبر دليل على حنكة وخبرة ودرية هؤلاء الصبية من الممثلين وعلى تقدم تقنيات تدريب الممثل في العصر الإليزابيثي .

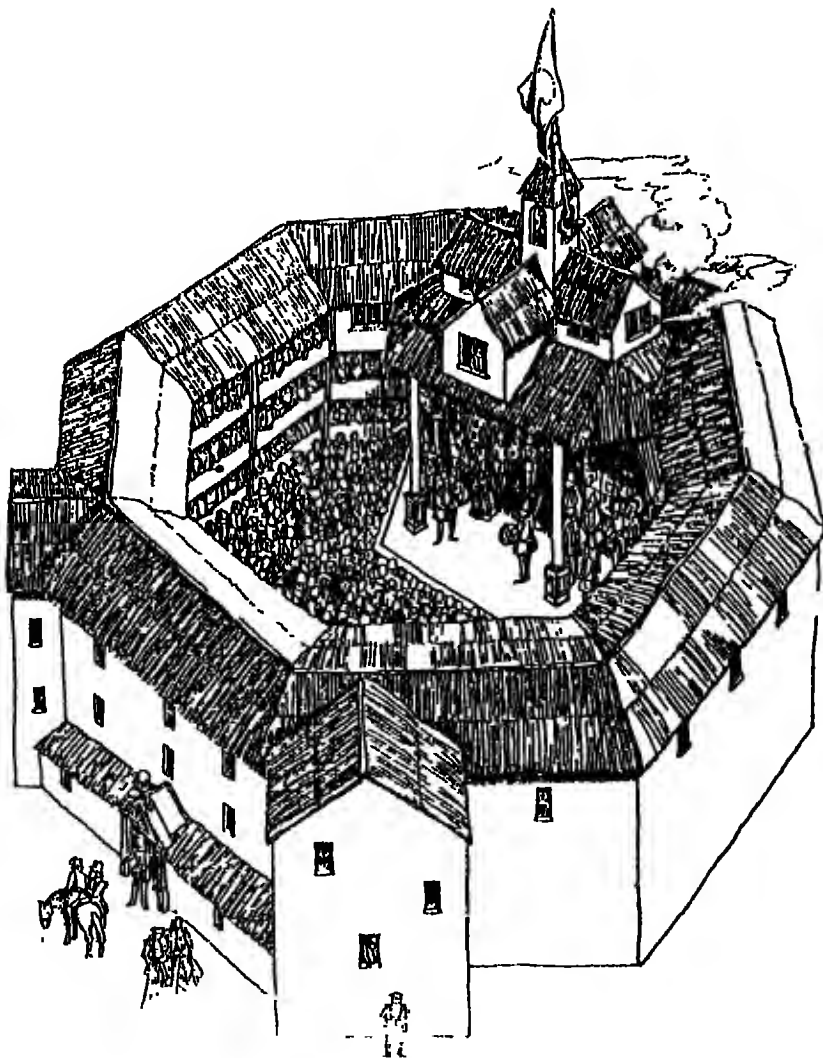
وفي عصر عودة الملكية دخلت المرأة إلى المسرح وتمتعت بالحظوة الملكية وسار التمثيل في طريقين متميزين . ففى مجال الكوميديا كان أسلوب التمثيل واقعيا فى مجموعة يحاكى السلوك الاجتماعى الخارجى وينحوى إلى أنسفة الأداء الهزلى والكاريكاتيرى أحيانا . أما فى مجال التراجيديا فقد ابتعد أسلوب التمثيل تماما عن الواقعية كما عرفتها كوميديا عصر النهضة أو الطبيعية التى عرفها المسرح الإليزابيثي . فكما استورد الملك تشارلز الثانى النظرية الكلاسيكية من فرنسا استورد أيضا منهج التمثيل الكلاسيكى الذى يؤكد من خلال المشية والحركة والإشارة والالمامة والصوت ابتعاد الشخصيات البطولية وانفصالها عن الواقع . ولعل أكبر دليل على التغير الجذرى العميق فى أسلوب الأداء التراجيذى أن اضططر ممثل نابه من فنانى مسرح ما قبل عصر النهضة وهو توماس بترتون إلى الرحيل إلى فرنسا لدراسة المنهج الكلاسيكى الجديد الذى غدا موضة العصر فى الدراما البطولية .

٣ - السينوغرافيا [المعمار المسرحى - الديكور - الملابس - الإضاءة] :

وكما تغير أسلوب الكتابة المسرحية والتمثيل شهد الكيان المادى للمسرح تغيرا جليا . لقد كان المسرح فى العصر الإليزابيثي فى مجموعة دائرى المعمار مفتوحا للنساء يعتمد على الإضاءة الطبيعية إذ كانت العروض تقدم فى ضوء النهار ، وتحول فى عصر عودة الملكية إلى مسرح مغلق يستخدم الإضاءة الصناعية وتقدم عروضه فى المساء .

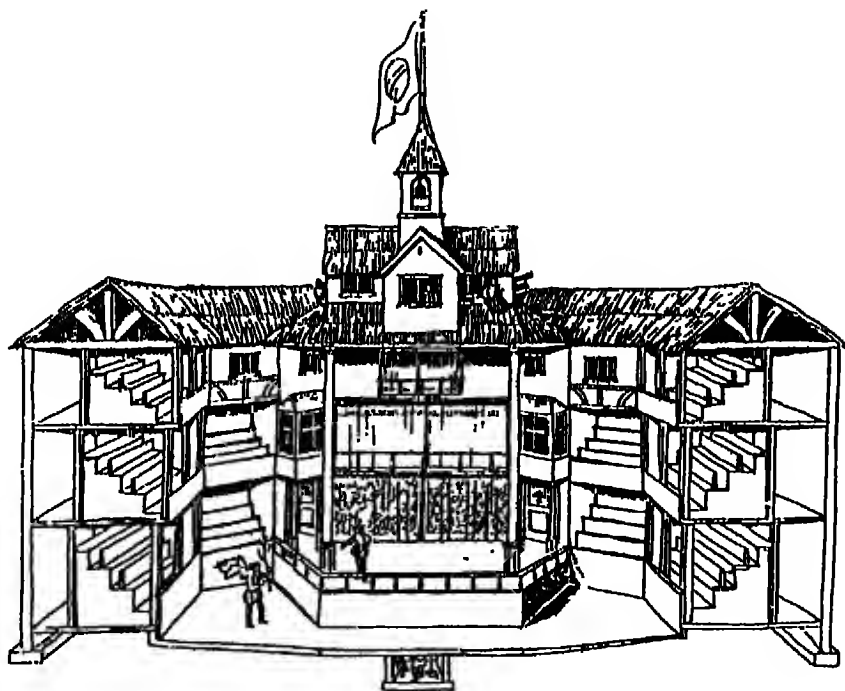
وكانت خشبة المسرح فى العصر الإليزابيثي تمتد إلى منتصف قاعة المشاهدين التى خصصت لأرخص أنواع التذاكر فكان جمهور العامة والبسطاء يلتفون وقوفا حول خشبة المسرح من ثلاثة جوانب بينما يجلس القادرون فى بناوير تحيط بساحة الوقوف هذه . أما فى عصر عودة الملكية فقد تقلصت المنصة الممتدة إلى عمق الصالة (The apron stage) وبدأ المسرح فى التحول إلى شكل مسرح العلبة الإيطالى ، فظهر الإطار أو البروسينيام أرض

وتحولت الصالة إلى أماكن غالية الثمن يؤمها شباب الطبقة الأرستقراطية بدلا من البسطاء والفقراء وصبية الحرفيين ، وزودت بالمقاعد بعد أن كانت ساحة لمشاهدة العرض وقوفا في العصر الإليزابيثي .



المسرح الاليزابيثي
(من الخارج)

وأدى هذا التحول في المعمار المسرحي وشكل خشبة المسرح إلى تحول في طبيعة الديكور المسرحي أفرز بدوره تغيرا في النص المسرحي المكتوب . لقد كان الديكور في عصر شكسبير رمزيا يعتمد في رسم المنظر المسرحي على استخدام بعض المفردات البسيطة للإيحاء بالمكان [كاستخدام فرع شجرة مثلا للإيحاء بمنظر غابة أو مكان ريفي أو استخدام شعلة للإيحاء بالظلام] ، وكان يعتمد أيضا على التمثيل في الإيحاء بالزمان والمكان [كاستخدام الهمس والخطوة المتلصصة في الإيحاء بالتسلل إلى مكان ليلا على سبيل المثال] ، وكان الوصف الشعري اللغوي الموحى يلعب دورا حيويا في استثاره خيال المتفرج ودفعه إلى



خشبة المسرح الاليزابيثي
(من الداخل)

تصور المنظر المسرحي . وقد نتج من هذا الحال أن تميزت النصوص المسرحية في عصر شكسبير بنوع من التحرر والسيولة التي قربتها من طبيعة السينما فانقسمت فصولها إلى مشاهد قصيرة تنتقل بسرعة وحرية في المكان والزمان .

أما في عصر عودة الملكية فقد دخلت المناظر المسرحية المرسومة والديكور الشبه واقعي إلى المسرح مع الإضاءة المصطنعة وقوس البروسينيام فقل عدد المشاهد وتقلص كما خلت

المسرحيات من المقاطع الوصفية الموحية بالزمان والمكان والتي رصعت المسرحيات الإليزابيثية . أما الملابس المسرحية فقد ظلت على حالها فكانت ملابس العصر في زمن شكسبير وزمن عودة الملكية إذ لم تدخل الواقعية التاريخية في انجلترا إلى الديكور والملابس المسرحية إلا في القرن التاسع عشر .

٤ - جمهور المسرح :

كان الجمهور المسرحي في عصر شكسبير منوعا يمثل كافة الفئات الاجتماعية من الأمير إلى الفقير ومن النبيل إلى العامل الفقير ولهذا سعى كتاب المسرح آنذاك إلى تمثيل الواقع في كل مستوياته فكانت رقعة التجربة الانسانية في مسرحياتهم ثرية عريضة ففى مسرحية مثل حلم ليلة صيف مثلا يجيد القارئ طبقة النبلاء والطبقة المتوسطة وطبقة الحرفيين جنباً إلى جنب ، ويختلط عالم الواقع بعالم الخرافات الشعبية والجن والعفاريت . وقد أدى ثراء القطاع المعروض من التجربة الانسانية والأنماط البشرية إلى تعدد الحيكات وتنوع مستويات اللغة وخلط الشعر بالنثر والكوميديا بالمأساة والجلال بالهزل .

أما في عصر عودة الملكية فقد تقلص حجم الجمهور المسرحي تقلصاً خطيراً حول الظاهرة المسرحية من تعبير عن وجدان الأمة في مجموعها إلى تعبير عن الطبقة المتميزة الحاكمة . إن الملك تشارلز الثاني حكم على المسرح بهذا التحديد والتقلص حين وضعه في خدمة البلاط وتحت رعايته الشخصية فصارت الطبقة الأرستقراطية هي جمهوره الأساسي وابتعدت الطبقة المتوسطة والعامة عنه تماماً . وما لا شك فيه أن مناصرة الطبقة المتوسطة للبيوريتانية - أي مذهب المتطهرين المتزمت - وانصياعها للرأى القائل بأن الفنون تدخل في باب المحرمات وأن المسرح هو بيت الشيطان - لا شك أن انصياع الطبقة المتوسطة لهذه الآراء المتطرفة كان سبباً أساسياً في عزوفها عن ارتياد المسرح . . . لكن المسرح بدوره لم يفعل شيئاً ليبدد وشكوك هذه الطبقة بل تمادى في الإباحية والسخرية من مثلها وأخلاقياتها في كوميديات عصر عودة الملكية مما رسخ نفورها منه . وهكذا تحول المسرح من مؤسسة شعبية إلى مؤسسة طبقية فخر أكبر خسارة . . ورغم أن الطبقة المتوسطة بدأت في العودة إلى المسرح في نهاية القرن السابع عشر وغدت العنصر الأساسي في مسرح القرن الثامن والتاسع عشر إبان ازدهار الميلودراما والأوبرا والأوبريت ومسرح الفرجة والابهار إلا أن الطبقة العاملة ظلت بمنأى عن المسرح بدرجة كبيرة . . وانتهى عصر عظمة المسرح الإليزابيثي إلى غير رجعة . . عصر السيولة الطبقية والهارمونية الاجتماعية

أنطونيو وكليوباترة بين درايدن وشكسبير

في عام ١٦٧٧ كتب جون درايدن معالجة مسرحية لقصة أنطونيو وكليوباترة التي خلدها المؤرخ اللاتيني بلوتارك والتي كان شكسبير قد تناولها من قبل في المسرحية التي تحمل عنوان بطلها . وبدلاً من البناء البانورامي الذي اختاره شكسبير والذي اعتمد على الانفساح الزماني والمكاني ، والمشاهد السريعة التي تشبه اللقطات السينمائية وتقفز بنا في الزمان والمكان اختار درايدن بناءً كلاسيكياً يحافظ على وحدات الزمان والمكان والحدث ، ويلتزم بالتقسيم النوعي لأدب المسرح ما بين تراجيديا وكوميديا فيعتنق الجدية طوال المسرحية ويتجنب أى لمسة أو لمحة كوميدية ، كما يلتزم ببلاغة وفخامة الأسلوب على حساب الواقعية السيكلوجية . وكان درايدن في معالجته الجديدة هذه لقصة أنطونيو وكليوباترة يحذو حذو التراجيديا الفرنسية كما كتبها كورنى ، ويطبق تعاليم الكلاسيكية الجديدة التي دعا إليها على غرار النقاد الفرنسيين في مقالته عن الشعر المسرحي .

وتحمل مسرحية درايدن التي عنوانها كل شيء في سبيل الحب أو روعة الموت (All For Love, or, The World Well Lost) ملامح عدة من تراجيدياته البطولية التي تحدثنا عنها من قبل ولا تختلف عنها إلا في ملمح واحد وهو تحلى درايدن عن وحده النظم التي التزم بها في التراجيديات البطولية [أى البيتين المقفين أو The Heroic Couplet] ، وعودته إلى الشعر المرسل الذي يتجاهل القافية ، ولا يأبه بتزامن نهاية المعنى أو الجملة مع نهاية البيت الشعري . وقد نتج عن هذا الاختلاف أن تفوقت هذه التراجيديا التي تدور كعادة الدراما

البطولية حول صراع الحب والواجب عن مثيلاتها واكتسبت اللغة فيها درجة من المصداقية الدرامية نفتقدها في تراجيديات ذلك العصر .

وقد هلّل الأدباء والنقاد لهذه المسرحية في وقتها وعدوها أفضل من انجاز شكسبير لالتزامها بالقلب الكلاسيكى فقد كان أكثر ما يعاب على شكسبير في عصر عودة الملكية وسيادة الكلاسيكية الجديدة هو تجاهله للوحدات الثلاث الذى أفرز في رأى النقاد آنذاك تفككا في البناء وتبديداً للتوتر الدرامى والشحنة الانفعالية . ورغم هذه النظرة المحابية لمسرحية درايدن من قبل نقاد عصره فقد أثبت الزمن خطأهم فالعالم كله مازال يقرأ ويمثل معالجة شكسبير لقصة أنطونيو وكليوباترة بينما لا يقرأ مسرحية درايدن سوى المتخصصين . ويكفى أن نذكر أن مسرحية درايدن رغم شعبيتها في القرن الثامن عشر لم تعرض في إنجلترا في القرن العشرين سوى مرة واحدة حين قدمتها جمعية فينكس للتمثيل (Phoenix Society) في لندن عام ١٩٢٢ بينما اعتلت مسرحية شكسبير خشبة المسرح عدة مرات في أمريكا وبريطانيا .

ومصدر الخلل النقدي في تقييم المسرحيتين في عصر درايدن هو فكرة النقاد الخاطئة آنذاك عن طبيعة البناء الدرامى فقد كانوا ينظرون للبناء الدرامى باعتباره قالباً آلياً خارجياً يصيب فيه الكاتب أفكاره ونصواته وكأنها سائل لا يلبث أن يتجمد ويتخذ شكل هذا القلب . لم يدرك هؤلاء النقاد أن الشكل في الفن لا يفصل عن المضمون ، بل هو النسق الجمالى الذى يتخلق من خلاله المعنى والتجربة الفنية .

لقد ظن النقاد آنذاك أن درايدن قد كتب تراجيديا كلاسيكية على نهج القدماء ، والحق أن العمل قد يبدو من الخارج وكأنه يطبق تعاليم أرسطو كما دونها في كتابة فن الشعر . ورغم ذلك حين يفحص القارئ العمل في مجموعة وتأثيره الكلى ، ويتعمق فيه بعيداً عن مظهره الخارجى الخادع فسوف يكتشف أن مسرحية كل شيء في سبيل الحب تختلف اختلافاً جذرياً عن التراجيديا الكلاسيكية كما كتبها سوفوكليس على سبيل المثال . لقد تصور درايدن أن التراجيديا هى مجموعة من القواعد الآلية والحيل التكنيكية الخارجية والشكليّات ، وفاته أن يدرك ما أدركه شكسبير من قبله ببصيرة نافذة وهو أن التراجيديا فى جوهرها رؤية للعالم أساسها الإيمان بوجود قوى فوق الطبيعة يصطدم بها الإنسان فى ثورته وعذاباته الوجودية ولا تلبث أن تقهره .

إننا نلمس هذه الرؤية التراجيدية أو هذا « الإحساس التراجيدى بالوجود » كما أسماه ريتشارد سيول^(١) فى المسرحيات اليونانية القديمة كما نستشعره فى مسرحيات شكسبير ومعاصريه . أما فى عصر درايدن فقد انحسرت الرؤية التراجيدية بانحسار الإيمان فقد كان عصره علميا علمانيا متشككا فى عموميته ، كان عصر الجمعية الملكية وعصر نيوتن وكان فيلسوفه المختار هو جون هوبز الذى وصف المبادئ الأخلاقية بأنها استراتيجيات لفرض الإرادة والسلطة وإخضاع الآخرين ، وجعل المتعة والخوف المحركين الرئيسيين للفعل البشرى .

لقد كانت الحرب الأهلية تجربة مريرة عميقة الأثر زلزلت نظام القيم والعلاقات والمفاهيم القديم الذى كان قد بدأ يتصدع تدريجيا فى السنوات الأخيرة من حياة شكسبير- أى منذ بداية القرن السابع عشر- تحت تأثير التغيرات الاجتماعية والسياسية والحضارية ، والاكتشافات العلمية ، التى غيرت صورة العالم القديمة تغييرا جذريا زلزل إيمان الكثيرين . ولما كان قادة الثورة الجمهورية وأنصارها من جماعة المتطهرين المعروفين بترزمتهم الدينى لم يكن غريبا أن تمتد كراهية الملكيين لهم بعد عودتهم إلى الحكم من نطاق العداوة السياسية إلى العداء الدينى ، فصار الإيمان يعد ضريبا من التخلف والالتزام بالأخلاق نوعا من الخيانة السياسية .

ولقد تشرب درايدن وغيره من كتاب المسرح الروح العلمية التى تنفر من الغموض والأسرار وتترع إلى التحليل والشرح وتفسير الظواهر جميعها تفسيراً عقلانيا ، كما تغلغلت فى كتاباتهم نزعة التشكك الدينى والسخرية من المبادئ الأخلاقية الموروثة والمربطة بالدين ، فنجدهم فى تراجيدياتهم البطولية يتشدقون بمثل عليا لا يؤمنون بها ولا يؤمن بها جمهورهم الضيق من حاشية الملك والطبقة العليا المتشعبة بالروح العلمية التشككية ، ثم نراهم فى كوميدياتهم الواقعية يسخرون من هذه المثل العليا سخرية واضحة وينخرطون فى إباحية ساخرة ، فكأننا بإزاء حالة من انفصام الشخصية أصابت عصرها بأكمله .

وكان من جراء تقلص حجم الجمهور إلى فئة بعينها ، تتحرك فى عالم محدود خاص بها ، أن تقلصت رقعة التجربة الإنسانية المعروضة على خشبة المسرح فى عصر عودة الملكية . ويتجل هذا الفقر الإنسانى فى التكرار الممل من مسرحية إلى أخرى ، فى أنماط الشخصيات والمواقف والسلوكيات وردود الأفعال ، بل وفى الملامح الأسلوبية للمسرحيات التى تتلخص فى التكلف والمبالغة ، واللعب على الألفاظ ، والحيل اللغوية البراقة مثل

« الإيجرامات » أو التشبيهات المركبة المصطعة التي تدخل دائما تحت باب استعراض سرعة البديهة وذلاقة اللسان .

إننا نفتقد في مسرح عصر عودة الملكية رحابة الرؤية الإنسانية وانفساحها ، ونعني بها القدرة على رؤية الحياة في كليتها المركبة وتناقضاتها الثرية ، وهى القدرة التي ميزت المسرح الإليزابيثي والتي وصفها الناقد والشاعرت س . إليوت بأنها قدرة الكاتب على أن يضمن تجسيده الفنى لتجربة ما إرهابات بتجارب أخرى مماثلة أو معارضة تثيرها وتبسط دلالاتها . لقد عمد درايدن ومعاصروه إلى تبسيط التجربة الإنسانية بدلا من تكثيفها ، وإلى اقصاء التجارب المماثلة أو المعارضة بدلا من احتوائها ، وكانت قوانين انتظام التجربة الإنسانية في شكل فنى لا تنبع من تفاعل الفنان مع مادته واستكشافها بصدق وحساسية ، بل كانت قوانينا خارجية منبعها النظرة النقدية المهيمنة والأيدولوجية الحاكمة .

إن الموقف الأخلاقي السائد في معظم كوميديات عصر عودة الملكية هو موقف السخرية العدمية التي لا تعترف بالمثاليات ولا ترعى حرمة المقدسات ، بل تتناولها جميعا بروح فكهة متشككة تنتهى بتسفيهها . أما في مجال التراجيديا فقد كانت « الستمتالية » هى الطابع السائد ، ونعني بها المبالغات العاطفية والأخلاقية المتكلفة التي تخلو من الصدق ، وتسطع الصراعات الأخلاقية والبشرية ولا يخفى على القارئ وجه التشابه والعلاقة الوثيقة بين هذين الموقفين من الحياة ، فكلاهما زائف ومتكلف يعتمد على النظرة الأحادية القاصرة التي يغيب عنها عنصر الجدلية المركبة التي نلمسها في موقف الكتاب الإليزابيثيين من الحياة .

إن التكلف الأخلاقي والعاطفي الذي يفيض عن حاجة الموقف ، وي طرح الإنسان في صورة مثالية مصطنعة ، غريبة عن الواقع ، لا يكاد يختلف في جوهره عن السخرية العدمية التي تنكر على الإنسان أى قيمة إيجابية . فالساخر العدمي (cynic) هو إنسان فقد القدرة على الرؤية الموضوعية والاستيعاب الجدل المركب لجوانب الحياة . وإذا كانت الآلية الفاعلة في موقف السخرية العدمية هى التبسيط المخل وتزييف الواقع ، فإن المثالية المفرطة الزائفة التي لا تستند إلى إيمان حقيقى لا تكاد تختلف عنها ، فهى أيضا تنتهى إلى تزييف الواقع عن طريق تجريد من تناقضاته البشرية وتبسيطه تبسيطا غخلا .

لقد كانت السخرية العدمية التي تتخفى تحت قناع اللامحية الذهنية واللفظية في كوميديات عصر عودة الملكية هى الوجه الآخر للمثالية الخطائية الزائفة التي صبغت

تراجيدياته ، ويمثل الموقفان في نهاية الأمر موقفا دفاعيا إزاء الاحساس العارم بالضيق وانحياز الإيمان وغياب اليقين .

إن تميز معالجة شكسبير لقصة أنطونيو وكليوباتره عن معالجة درايدن إنما ينبع من اختلاف نظرة كل منهما إلى الإنسان والوجود ، تلك النظرة التي تنتج في نهاية الأمر البناء الدرامي في مسرحياتهما . فالبناء الدرامي بالمعنى الذي أفهمه ما هو إلا النسق الجمالي أو التشكيل الفني المحسوس الذي تتجسد من خلاله التجربة الإنسانية في وحدات وعناصر متشابكة تشكل شفرة متكاملة قد تختلف دلالاتها من عصر إلى عصر . . لكنها تظل دائما قادرة على إثارة تحدى التلقى والتفسير .

لقد حاول شكسبير في مسرحية « أنطونيو وكليوباتره » أن يجسد من خلال تشكيله الرمزي لمفردات القصة الأصلية - هذا التشكيل الذي يتميز بالثراء والتنوع ، والحركة اللاهثة في الزمان والمكان - حاول أن يجسد إدراكه لإيقاع التغير اللاهث في عصره ، عصر الانتقال من العالم القديم إلى العالم الحديث ، من العصور الوسطى إلى عصر النهضة والتنوير ، من عصر الزراعة والاستقرار المكاني في ظل المؤسسة الإقطاعية إلى عصر التجارة والاستعمار والتوسع الجغرافي وبداية الرأسمالية ، من عصر المركزية الدينية الكاثوليكية المتمثلة في البابوية والمؤسسة الكنسية المدعومة للملكية إلى عصر الثورة البروتستانتية التي أنهت الوساطة بين الله والإنسان الفرد وفجرت ثورة الفلاحين في ألمانيا وبعدها الثورة الجمهورية في إنجلترا ، من عصر الميزات الموروثة والطبقات الاجتماعية الثابتة إلى عصر العصامية والمهارة الفردية والتسلق الاجتماعي والسيولة الطبقية .

لقد جسد شكسبير في بطله أنطونيو المتمزق بين علمين متنازعين - عالم الإسكندرية بتحرره وبهجته وانطلاقه وحسيته ، وعالم روما بتقشفه وتزمت ونظامه الصارم - جسد شكسبير في بطله تمزق إنسان عصره بين رؤيتين للعالم . . رؤية العصور الوسطى المحافظة التي تضع النظام فوق الفرد [وتمثلها روما في المسرحية] ورؤية عصر النهضة الثائرة المتحررة التي تضع الإنسان فوق النظام . لقد كان موضوع شكسبير هو صراع الحب والواجب كما كان الحال في مسرحية درايدن . . لكن شكسبير تمكن على العكس من درايدن . . من ترجمة هذا الصراع فنياً إلى تعبير رمزي واسع الدلالة لصراعات حقيقته التاريخية الانتقالية في شتى جوانبها .

أما درايدن فقد اقتصر في معالجته لقصة أنطونيوكليوباتره في مسرحية كل شيء في سبيل الحب على جانب واحد منها وهو الجانب الغرامى المثير فكانت شرعية العلاقة الجنسية بين البطلين - أى بين رجل متزوج له أولاد وعشيقة باهرة الجمال - هى محور مسرحيته . ولهذا أقحم درايدن أوكتافيا ، زوجة أنطونيو ، على عالم الاسكندرية دون سند تاريخى ، إذ جعلها ترتحل إليها مع أطفالها وتواجه كليوباترة مواجهة ميلودرامية فجأة تذكرنا بالعديد من الأفلام العربية الرديئة الدامعة التى تزور فيها الزوجة المظلومة عشيقة زوجها لترجوها أن تطلق سراحه وتتركه لأولاده . ولم يكتف درايدن بهذا بل جعل الزوجة والأطفال يواجهون أنطونيو أيضا في موقف نمطى ميلودرامى آخر تتبدى فيه الزوجة في صورة ملائكية لا يصدقها عقل ، فينهار الزوج ويعلن توبته ويطلب الصفح والغفران .

لكن درايدن كان ابن عصر يباهى الرجل فيه ويفخر بعلاقاته الجنسية ونزواته الغرامية خارج إطار الزواج ، ولا تشعر المرأة المتزوجة فيه بالذنب إذا اتخذت عشيقا بقدر ما تخاف الفضيحة الإجتماعية . لم يكن درايدن - ابن هذا العصر - يؤمن حقا بقداصة العلاقة الزوجية ، ولو آمن بها حقا لسخر منه متفرجوه الأرستقراطيون وعيروه بالتخلف والسذاجة . لهذا لم يمس درايدن في إدانته للعلاقة الجنسية بين بطلة وبطلته إلى نهاية الشوط . . إذ سرعان ما يتغلب الحب مرة أخرى في مسرحيته فتدبر كليوباتره خطة لإثارة غيرة أنطونيو وإشعال نار حبه وينجح الملعوب فينسى أنطونيو وعوده لزوجته تماما وتنتقل المسرحية من إطار الميلودراما الأخلاقية إلى إطار مسرحيات المؤامرات والمكائد الجنسية ، وهو الإطار الذى انتظم كوميديات هذه الفترة في مجموعها . وهكذا يكتشف القارئ أن متتالية وصول الزوجة أوكتافيا مع أطفالها إلى الإسكندرية ، ولقائها بكليوباترة ثم أنطونيو لا تعدو أن تكون ذرا للرماد في العيون وضربا من التفاق الأخلاقى وتشدقا أجوفاً بمبادئ غابت عن عصر الكاتب وواقعه .

إن درايدن لم ير في قصة أنطونيوكليوباترة إلا جانبها الغرامى وتجاهل تماما دلالاتها وجوانبها السياسية الهامة فقدمها في مسرحيته كقصة حب تتحدى النظام الأخلاقى الموروث . وهو يتنصر لهذا التحدى كما يتضح من عنوان المسرحية الذى يعطى للمتعة الجنسية قيمة أرفع من الحياة نفسها . ولهذا لم يفلح درايدن في إنتاج تراجيديا بالمفهوم الصحيح ، أى بمفهوم صراع الانسان المأساوى مع الأقدار ، فليس هناك أقدار من أى نوع في مسرحيته اللهم إلا إذا اعتبرنا أوكتافيا وأطفالها كارثة كونية أو قدرا من الأقدار .

فالصراع المحورى فى مسرحية درايدن لا يعدو أن يكون صراع امرأتين حول رجل ، وإذا كان شكسبير قد جعل أنطونيوس فى مسرحيته يتمزق بين حضارتين وعصرين وعالمين ، فإن درايدن يكتفى بتمزق بظلة بين امرأتين ، وإذا كانت حرية شكسبير الفنية قد جعلته يختار العالم بشرقه وغربه مسرحا لأحداث صراعه ليجسد عالمية دلالاته ، فإن القيود الكلاسيكية التى كبلت درايدن وسجنت أحداثه فى يوم واحد وفى مكان داخل واحد طوال الفصول الخمسة لمسرحيته قد جعلت مسرحيته أقرب ما تكون إلى الميلودرامات العائلية التى شاعت فى القرنين الثامن والتاسع عشر .

ويبدو أن درايدن قد أدرك مأزقه . . مأزق الفنان المشكك الساخر الذى يفتقر إلى الإيمان والإحساس الدينى ، أى الذى غاب عن عالمه بعده التيافيزيقى ، حين يتصدى لكتابة التراجيديا بمفهوماها الصادق ولهذا حاول درايدن أن يعوض هذا النقص عن طريق المبالغة فى إظهار العواطف والمبالغة فى التعبير اللغوى والإشارى والحركى عنها ، فأنطونيوس مثلا لا يكتفى فى الفصل الأول بالتعبير اللغوى البلاغى المستفيض عن ثورته وقنوطه ، بل ينهى خطابه إلى الجمهور بالسقوط مغشيا عليه على خشبة المسرح ، ولكن هيهات أن تغنى البلاغة اللفظية أو المبالغة الحركية عن الصدق الفنى .

وإنصافاً لدرايدن علينا أن نذكر أن أسلوب التمثيل السائد فى عصر الملك تشارلز الثانى ، والذى استورده من فرنسا ، كان مسغولا إلى حد كبير عن تغذية نزعة البلاغة الخطابية والتكلف اللغوى التى وسمت تراجيدياته وتراجيديات معاصريه ، فقد كان أسلوب الإلقاء المفضل فى التراجيديا آنذاك هو الإلقاء المتموج المنغم فيما يشبه الإنشاد الذى يؤكد موسيقى النظم ويبرزها على حساب نبرة الحديث العادى وطبيعة الموقف الشعورى .

لقد كان شكسبير يضحى بالنظم تماما ويلجأ إلى النثر إذا تطلب الموقف الدرامى ذلك . أما فى عصر عودة الملكية ، فقد ابتلعت موسيقى النظم الدراما كما تبتلع الموسيقى الكلمات فى العرض الأوبرالى . والحق أن التراجيديا البطولية تقترب كثيرا من الأوبرا فى غنائيتها المفرطة ، وتناولها المسطح للأفكار والشخصيات فى خطوط عامة عريضة وفى تكلفها وابتعادها عن الواقعية السيكلوجية أو الاجتماعية ، فالتراجيديا البطولية أقرب إلى « الأوراتوريو » (Oratorio) التاريخى منها إلى الدراما .

وإذا أردنا أن نقيم مسرحية درايدن كل شىء فى سبيل الحب تقييما عادلا وأن ننصفها فعلينا أن ننظر إليها فى هذا الضوء - أى باعتبارها مشروعا لعمل موسيقى ينقصه

الموسيقى . لكننا نظلّمها ظلماً فادحاً إذا وضعناها موضوع المقارنة مع نص شكسبير أنطونيو وكليوباترة فهي لا تملك شيئاً من إيقاعه الدرامي اللاهث ورقعته الإنسانية الفسيحة وواقعيته السيكلوجية الباهرة ، كما تفتقر إلى نظراته السياسية الثاقبة التي تصل الماضي بالحاضر ، ويعده الفلسفى ، وطاقته المجازية ، وتناوله الرمزي المركب الثرى لمادته الأصلية .

كوميديا السلوك في عصر عودة الملكية (Restoration Comedy Of Manners)

البداية والنهاية

اختلف الدارسون في تحديد منابع كوميديا السلوك التي ظهرت في عصر عودة الملكية الذي بدأ عام ١٦٦٠ حين استدعى البرلمان الانجليزى الملك تشارلز الثانى من فرنسا ليخلف أبيه على عرش البلاد بعد فشل الثورة الجهورية فبينما يراها البعض رافدا مباشرا من المسرح الفرنسى وخاصة مسرح (موليير) ، يعكس أسلوبه الدرامى ، يؤكد البعض الآخر أنها نبت محلى انجليزى صرف نشأ فجأة في ظل ظرف اجتماعى خاص هو عودة الملكية وهيمنة الملك وحاشيته والطبقة الأرستقراطية على المسرح .

وإلى جانب هذين الفريقين نجد فريقا آخر من الدارسين يحاول أن يؤرخ لبدايات هذا النوع في العصر الذى سبق الثورة الجمهورية ، وأن يكتشف لها جذورا في العصر الإليزابيثى . ويقول هذا الفريق أن كوميديا السلوك كنوع فنى محدد كانت ثمرة لعملية تحول تدريجى في مجال الكوميديا من الكوميديا الشعبية الرومانسية الشعرية إلى كوميديا المدينة الواقعية الثرية ، ومن التركيز على القيم المعنوية والوجدان الشعبى الجمعى إلى التركيز على القيم السلوكية ، في إطار اجتماعى خاص محدد ، لمجموعة أو طبقة معينة من البشر . ويتتبع هؤلاء الدارسون بدايات عملية التحول والانتقال هذه في الكوميديات التي كتبها (بن جونسون) و(رشارد فلتشر) ، و(توماس ميدلتون) ، و(ريتشارد بروم) و(جيمس شيرلى) في فترة الانتقال من القرن السادس عشر إلى القرن السابع عشر ، ويميزون هذا التحول إلى ازدياد نفوذ وقوة الطبقة المتوسطة من التجار ، وإلى طموح هذه

الطبقة المتزايد في الانتهاء إلى المجتمع الأرستقراطي الذي أخذ بدوره - حين واجهه هذا المد البرجوازي - في الانغلاق على نفسه وتأكيد هويته المتميزة عن طريق ابتداع أنماط وقواعد سلوكية شكلية معقدة وتدعيمها بصياغات لغوية من شأنها أن تقيم حاجزا منيعا بين طبقتهم والطبقات الأخرى ، يستعصى على الغرباء والطامعين في تسلق درجات السلم الاجتماعي .

يمضى هذا الفريق في صياغة حجته فيقول أن كتاب الكوميديا في العصر الإليزابيثي قد وجدوا في هذه الأنماط السلوكية الأرستقراطية المعقدة وفي قواعد المتعنتة ، من ناحية ، وفي محاولة الطبقة المتوسطة الدائبة محاكاتها ، من ناحية أخرى موقفا اجتماعيا حافلا بالإمكانات الكوميديية ، وأخلدوا بدرجات مختلفة في الهجوم عليه والسخرية من هذا التركيز المريض على شكليات السلوك الاجتماعي في تقييم الانسان .

ورغم أن النظرة التي يقدمها هذا الفريق من النقد والدراسين في نشأة كوميديا السلوك تحمل قدرا كبيرا من الوجهة (إذ لم تكن كوميديا السلوك لتظهر في عصر عودة الملكية لولا اتجاه الكوميديا التدريجي إلى الواقعية النثرية في العصر الإليزابيثي) إلا أن التوجه الفكري في تناول الواقع الاجتماعي لكتاب عصر اليزابث الأولى وجيمس الأول كان يختلف إلى حد كبير عن التوجه الفكري لدى الكتاب في عصر تشارلز الثاني .

لقد كان (جونسون) و (فلتشر) ، و (بومونت) وغيرهم من كتاب الكوميديا في العصر الإليزابيثي - على عكس كتاب الكوميديا في عصر عودة الملكية - يتناولون السلوك الاجتماعي من منظور أخلاقي - أي في ضوء مجموعة من القيم الأخلاقية الراسخة العامة ، لا من منظور سلوكي شكلي بحث في ضوء مجموعة من قواعد الإتيكيت الخاصة المصطنعة التي تميز طبقة بعينها ، وكانوا ينظرون إلى السلوك الاجتماعي للفرد باعتباره الانعكاس الخارجي المرئي لموقف أخلاقي باطنى^(١) ويرون في التناقض بينها مصدرا للسخرية والنقد اللاذع . ومن هذا المنطلق تناول كتاب الكوميديا في العصر الإليزابيثي السلوكيات الاجتماعية الشائعة في عصرهم لا بهدف ترسيخ مجموعة معينة من القواعد السلوكية المصطنعة التي تؤكد تميز طبقة عن أخرى ، أو السخرية ممن يفشلون في تطبيقها والالتزام بها - كما فعل كتاب عصر عودة الملكية ، وإنما كان هدفهم ودافعهم في التعرض الدرامي لسلوكيات المجتمع هو قياس درجة اتساق القيم والقواعد السلوكية الخارجية لفرد أو

مجموعة مع القيم الأخلاقية الموروثة . فبينما انصب اهتمام كتاب كوميديا السلوك على تشكيلات السلوك الاجتماعى وقواعد « الإتيكيت » - كان الهم الأساسى لكتاب العصر الإليزابيثى هو دلالة السلوك الأخلاقية ، ومضمونة ، ونتيجته الاجتماعية - أى السلوك باعتباره فعلا أخلاقيا - اجتماعياً له نتائجه على الآخرين . كذلك حاول (بن جونسون) وتبعه فى ذلك الكثيرون ، رصد علاقة الصراع بين السلوك الخارجى للفرد ومزاجه العام أو تكوينه النفسى الفطرى الذى قد يحول بينه والسلوك الاجتماعى القويم . ومن هذه المحاولة نشأت كوميديا الأمزجة (The Comedy of Humours) التى نظر لها جونسون وفق نظرية « الأخلاط » ، وطبقها بصورة مباشرة فى مسرحيته كل وفق مزاجه - Everyman in His Humour) وكل ضد مزاجه (Everyman Out of His Humour)^(٧) .

ان الفصل بين تشكيلات السلوك الاجتماعى الظاهرية المصطنعة من ناحية ، والقيم الأخلاقية والنزعات الفطرية الداخلية من ناحية أخرى هو الملمح الأساسى لكوميديا السلوك ، وهو ما يميزها عن الكوميديا الواقعية فى العصر الإليزابيثى التى اتخذت موضوعها المفضل الجدل بين المظهر والمخبر .

لقد كانت الكوميديا الواقعية فى العصر الإليزابيثى ، وحتى إغلاق المسارح إبان الحرب الأهلية ، تعرض بصورة متكررة لأنماط السلوك الاجتماعى الجديدة فى صراعها مع القيم الأخلاقية المتوارثة ومع النزعات الفطرية للإنسان ، وكان جمهورها هوسكان المدينة من الطبقة المتوسطة أساسا - أما كوميديا السلوك فقد تجاهلت بصورة شبه تامة البعد الأخلاقى للسلوك الاجتماعى ، وركزت على مجموعة من قواعد « الإتيكيت » التى تحكم تشكيلات هذا السلوك فى طبقة محددة وجعلت منها المقياس القيمى الوحيد وكان جمهورها الأساسى هو الطبقة الأرستقراطية . لذلك فالبحث عن بداياتها فى كوميديات (بن جونسون) أو حتى (بروم) و (شيرلى) يصل بنا إلى طريق مسدود . كذلك لا يفضى البحث عن منابعها فى كوميديات (مولير) إلى نتائج تذكر . فرغم أن كتاب كوميديا السلوك اقتبسوا معظم حيكات مسرحياته إلا أن معالجتهم الدرامية لهذه الحيكات قد غيرت توجهها من النقد الأخلاقى إلى نقد تشكيلات السلوك الاجتماعى .

ولقد فطنت الباحثة (كاثلين لينش) إلى هذه الحقائق وأدركت أن بدايات كوميديا السلوك قبل عودة الملكية لابد وأن تكمن فى منطقة تجمع ما بين النفوذ الثقافى الفرنسى الأرستقراطى من ناحية والطبقة الأرستقراطية الانجليزية من ناحية أخرى ، ووجدت هذه

المنطقة في بلاط الملك تشارلز الأول الذى كانت تهيمن عليه زوجته الملكة هنريتا (Henrietta) الفرنسية الأصل والنشأة والثقافة^(٣) . فلقد حاولت هذه الملكة أن تهذب لغة وسلوك النبلاء والحاشية في إنجلترا - خاصة تجاه السيدات - وتجعلهم يلتزمون بقواعد الاتيكيت السائدة في معاملة الجنس اللطيف والحديث إليه في البلاط الفرنسى في أدق تفصيلاتها . واستعانت الملكة في مشروعها التعليمى التهذيبى هذا بالشعراء المتصلين بالبلاط - مثل جون ساكلينج (John Suckling) و (وليام دافينانت (William Davenant) الذى أصبح أمير الشعراء عام ١٦٣٨ مكافأة له على جهوده في خدمة البلاط . وقام هذان الشاعران - مع آخرين مثل (كاريل (Carell) وكارتررايت (Cartwright) سقطوا من ذاكرة التاريخ - بكتابة نوع جديد من المسرحيات التى تشرح في صورة درامية قواعد الحديث والسلوك المستحدثة المستوردة من فرنسا ، خاصة في علاقة الرجال بالسيدات . وفي هذا الصدد كتب (جون ساكلينج) مجموعة من المسرحيات التى تصور علاقة الرجل بالمرأة في ضوء فكرة وتقاليده الحب الأفلاطونى (The Cult of Courtly love) وتشرح قواعد الحديث المهذب الذكى . وترى (كاتلين لينش) أن مسرحيات (ساكلينج) كان لها أعمق الأثر في تشكيل الملامح الأساسية لمسرحيات السلوك في عصر عودة الملكية خاصة من ناحية التركيز على شكلية علاقة الرجل والمرأة في إطار اجتماعى أرستقراطى ؛ والالتزام بأسلوب خاص في الحوار يشبه أسلوب المناظرات الأدبية ، ويعتمد على الوضوح والالتزان ، وسرعة البديهة في مقارعة الحجة بالحجة ، والذكاء في اختيار التشبيه البليغ^(٤) .

وقد أدى التزام النبلاء ورجال البلاط في عهد الملكة (هنريتا) بهذا الأسلوب الخاص في التعامل مع المرأة ، الذى تهيمن عليه فكرة الحب الأفلاطونى ، قد أدى إلى سيادة مبدأ التكلف والزيف في السلوك الاجتماعى في الدوائر الأرستقراطية ، إذ لم يكن هؤلاء الرجال يؤمنون حقاً بفكرة الحب الأفلاطونى على الإطلاق . وأصبح نظام « الإتيكيت » الجديد لعبة اجتماعية يمارسها الجميع بصرف النظر عن حقيقة مشاعرهم . وأصبح تقييم الفرد يعتمد على إجادته قواعد اللعبة ومهارته في ممارستها . وهكذا حلت قواعد السلوك محل قواعد الأخلاق كمصدر القيمة الوحيد .

ورغم أن مسرحيات (ساكلينج) قد ساهمت إلى حد كبير في تحديد الملامح الأساسية للشكل المسرحى الذى عرف فيها بعد بكميديا السلوك ، ألا أنها في مجموعها نفتقر إلى

عنصر هام من عناصرها وهو عنصر الكوميديا . لقد كان (ساكلينج) يدرك وجود إمكانات كوميدية في المواقف التي يعرض لها في مسرحياته ، كما نلمس في الحوار بين (ناسورا) و (بيليجرين) في مسرحية العفاريت (The Goblins) ، ولكنه لم يستغل هذه الإمكانيات ، واكتفى بالسخرية أحيانا من سلوكيات فرسان البلاط الذين لا يسلكون السلوك الأفلاطوني تجاه النساء .

وربما كان من الطبيعي أن يبتعد (ساكلينج) عن الكوميديا في مسرحياته ، فقد كان يكتب في ظل البلاط الذي كان يأخذ هذا المذهب السلوكي الجديد مأخذ الجد الشديد . ولكن حين تسرب هذا الشكل المسرحي الجديد خارج دائرة البلاط المباشرة اكتسب بعدا كوميديا واضحا كما نرى على سبيل المثال في مسرحية الكابتن الريفى (Country Cap- tain) التي كتبها أحد أفراد الأسرة المالكة هو (دوق نيوكاسل) ، ومسرحية زواج القس (The Parson's Wedding) التي ألقها (توماس كيليجرو) (Thomas Killigrew) ومسرحية الوصى (The Guardian) (لإبراهام كاولي) .

وكان كان من الممكن أن يتطور هذا الشكل المسرحي على أيدي هؤلاء الكتاب وغيرهم بعيدا عن البلاط ، وأن يقدم رؤية نقدية ناضجة فاحصة لأنماط السلوك الإجتماعى المختلفة دون التركيز على طبقة بعينها ، أو أن يمتزج بأنواع الكوميديا الواقعية الأخرى ويلدوب فيها . ولكن قرار إغلاق المسارح حال دون ذلك . وأثناء فترة اغلاق المسارح (The interregnum) انسحبت تقاليد الحب الأفلاطوني والأنماط السلوكية والصياغات اللغوية المرتبطة بها ، ونظام الاتيكيت الفرنسى من مجال المسرح إلى مجال الشعر ، وعاشت في قصائد (جون ساكلينج) ، و (دافينانت) ، و (كاولي) وغيرهم . وبعد افتتاح المسارح بعد عودة تشارلز الثاني وحاشيته من منفاه في فرنسا ، واعتلائه عرش البلاد ، أصبحت الطبقة الأرستقراطية هي الجمهور الوحيد للمسرح الرسمى ، وذلك لعزوف الطبقة المتوسطة عن المسرح ونفورها منه تحت تأثير تيار التعنت والتزمت الدينى الذى قاده المتطهرون (The Puritans) .

وكان من الطبيعي أن يعود الشكل المسرحي الذى نشأ في ظل بلاط (هنريتا) - أم الملك الجديد - من ناحية ، وفي ظل التقاليد الفرنسية الأرستقراطية من ناحية أخرى لي طرح نفسه على الساحة المسرحية بقوة . وفي أيدي كتاب المسرح الجدد المرتبطين بالبلاط - مثل (جون درايدن) و (سير جورج إثريدج) ، وتحت تأثير (موليير) وتقاليد المسرح والمجتمع

الفرنسى التى تشربها الملك وحاشيته فى سنوات المنفى فى فرنسا ، تطور هذا الشكل المسرحى ، واكتسب دلالاته الفكرية المحددة فى ضوء التغيرات الثقافية العميقة التى نتجت عن الثورة الجمهورية ، والاكتشافات العلمية الجديدة ، والحرب الأهلية .

ويكاد الدارسون والنقاد يجمعون على أن المسرحية التى كتبها (سير جورج إثيريدج) (Sir George Etherege) (١٦٣٤ - ١٦٩١) بعنوان الانتقام الفكاهى أو الحب فى وهاء (The Comical Revenge or Love in a Tub) عام ١٦٦٤ - وهى أولى مسرحياته - هى أول مثال متكامل لكوميديا السلوك . وتبلورت ملامح هذا النوع الجديد من الكوميديا فى صورتها النهائية (التى تتميز بالإباحية ، والتركيز على السلوك دون الأخلاق ، وعلى المغامرات الجنسية كما تتميز بالحرار الذكى المنمق) - تبلورت هذه الملامح فى كوميديات (جون درايدن) ونذكر منها مسرحية سير مارتين مار أول (Sir Martin Marall) ، والغرام الخفى (Secret Love) وزير النساء (The Wild Gallant) .

وإذا كانت أعمال (إثيريدج) و (درايدن) تحظى باهتمام النقاد باعتبارها أول أمثلة لكوميديا السلوك كشكل فى خاص له ملامحه المميزة ، الا أن أفضل نتاج هذا النوع الكوميدي من الناحية الفنية والفكرية كانت أعمال الكاتب المسرحى (وليام كونجريف) .

وليام كونجريف (William Congreve)

ولد كونجريف عام ١٦٧٠ فى أسرة أرستقراطية تربطها صلات وثيقة بالبلاط فتشرب تقاليد وأنماط السلوكية منذ صغره . وفور أن أنهى من تعليمه اتجه إلى الكتابة الأدبية فكانت باكورة إنتاجه رواية بعنوان (المتنكرة) (Incognita) تبعا لمسرحية كوميديا هى الأعزب العجوز (The Old Bachelor) التى لاقت نجاحا كبيرا حين عرضت عام ١٦٩٣ ، مما شجعه على مواصلة الكتابة للمسرح ، فهاجر فن القصة تماما ، وتوالى مسرحياته ، فعرض له المسرح كوميديا المخادع (The Double Dealer) عام ١٦٩٤ ، ثم مسرحية الحب مقابل الحب (Love for Love) عام ١٦٩٥ ، وقام ببطولتها أشهر نجم مسرحى آنذاك وهو (توماس بترتون) (Thomas Betterton) . واتجه (كونجريف) بعد ذلك إلى التراجيديات فكتب مأساة بعنوان العروس الحزينة أو حداد العروس (The Mourning Bride) عام ١٦٩٧ ، ولاقت هى الأخرى نجاحا كبيرا . وفى عام ١٧٠٠

كتب (كونجريف) آخر أعماله المسرحية ، وربما أيضا آخر كوميديا من كوميديات السلوك ، وكانت مسرحية حال الدنيا (The Way of the World) ، ورغم أن هذه الكوميديا تعد أفضل مسرحيات (كونجريف) من الناحية الفنية إلا أنها - على عكس مسرحياته السابقة - فشلت جماهيريا ، وتعرض (كونجريف) لهجوم شديد أدى إلى اعتزاله الكتابة المسرحية تماما .

أما سبب الفشل والهجوم فيمكن في تغير المناخ الثقافي والمسرحي تحت وطأة عوامل كثيرة متعددة أدت إلى انصراف الجمهور عن كوميديا السلوك وإقباله على نوع آخر من الكوميديا بدأ في الظهور والانتشار حين كتب (كولى سير) (Colley Cibber) مسرحيته حيلة الحب الأخيرة أو موضحة الحمق (Love's Last Shift or the Fool in Fashion) عام ١٧٩٦ ، وهو النوع الذى أصبح يعرف فيما بعد باسم « كوميديا الأخلاق والعواطف » (Sentimental Comedy) . وسوف نعرض بالتفصيل لهذا النوع من الكوميديا ، ونشرح الظروف التى أدت إلى ظهوره فى الفصل القادم .

لقد كان (كونجريف) آخر كتاب كوميديا السلوك وأفضلهم جميعا^(٥) وربما كان أفضلهم لأنه كان آخرهم - أى أن اللحظة التاريخية التى عاشها (كونجريف) ، وهى فترة الانتقال القلقة من قرن إلى قرن ، والتى انعكست بدرجة ملحوظة فى أعماله ، كان لها بعض الأثر فى تميز هذه الأعمال . لقد ورث (كونجريف) شكلا مسرحيا مكتملا هو شكل كوميديا السلوك . ولكنه استطاع - سواء عن وعى أو دون وعى - أن يوظفه ليعكس حالة التوتر والقلق التى تصاحب أفول عصر ورؤية فكرية معينة للعالم ويزوغ أخرى .

إن كوميديات (كونجريف) لا تحتفل بالسلوكيات الاجتماعية الجديدة للطبقة الأرستقراطية كما تفعل كوميديات (إتريدج) و (درايدن) ، وهى أيضا لا تكتفى بالسخرية الضارية العمياء منها - كما حاول أن يفعل (ويتشرلى) فى كوميدياته - ولكنها تغوص تحت السطح الاجتماعى الشكل البراق لتفحص منابع ودوافع الأنماط السلوكية الاجتماعية الجامدة المتشددة فى عصر عودة الملكية ، ثم تجسد حالة إنسانية متكررة فى تاريخ البشرية يمكن تلخيصها فى جملة تمثل الفكرة الأساسية التى تبطن كل المسرحيات وهى : عندما ينجونا الجوهر أو يضيع منا فلا بد أن نتمسك بالشكل الخارجى مهما كان ناقصا أو زائفا ، فهو ملاذنا الوحيد . وعندما تعم الفوضى وتحتل القيم تصبح شكليات السلوك

وأشاطه الثابتة هي المصدر الوحيد للأمان والنظام في عالم غدا أشبه بالغابة الصارية التي يحاول كل فرد فيها أن يحقق لنفسه أكبر قدر من اللذة على حساب الآخرين .

ان شخصيات كونجريف تعيش في عالم فوضوى مفكك ، اختفت منه كل القيم الموروثة المنظمة للعلاقات الإنسانية - سياسية كانت أو دينية أو أخلاقية . وفي مواجهة هذا الموقف يقع عبء التنظيم على الفرد الذى لابد وأن يتدع وحده نظاما يكفل له السلام النفسى والاجتماعى . وكلما ازدادت الفوضى كلما ازداد تشدد الانسان في تمسكه بقواعد وشكليات السلوك - إذ ليس هناك غيرها .

ولم تكن رؤية العالم المفكك الذى انتفت منه المطلقات والقيم الأساسية المنظمة للعلاقات قاصرة على (كونجريف) وحده ، بل كانت رؤية جميع المثقفين في عصر عودة الملكية . وقد لخص هذه الرؤية وعبر عنها واحد من أبرز شخصيات ذاك العصر ، هو جون ويلموت ، لورد روتشستر ، الذى يعتبره المؤرخون رمزا مجسدا لتلك الفترة ، وذلك في قصيدة ساخرة تقول في مجموعها ما معناه أنه عندما تنهار القيم الموروثة جميعها تغدو كل الأحكام نسبية ، ويصبح الفرد مسئولاً مسئولية تامة عن وجوده ، ومصدر القيمة الوحيد^(٦) .

لقد أدرك معظم كتاب كوميديا السلوك قبل (كونجريف) ، وكانوا جميعاً من صفوة المثقفين ، انهيار صورة العالم القديم ، ولكنهم آثروا تجاهل مشاعر التوتر والقلق والخوف التى نتجت عن هذا الانهيار ، لذلك جاء احتفالهم بالتححرر من القيود والمعتقدات القديمة سطحيًا وزائفاً إلى حد كبير ، خاصة وأن الصورة الجديدة للعالم لم تكن قد اتضحت بعد ، ولم تكن حالة الاستقرار والزهو واليقين التى صاحبتهما قد أشرقت بعد في النفس . فهذا اليقين والاستقرار كان من حظ القرن الثامن عشر .

إن (كونجريف) هو الكاتب الوحيد بين كتاب كوميديا السلوك الذى نلّس في شخصياته المسرحية ، ورغم روح الاحتفال بالانطلاق والحرية ، شيئاً من التوتر النفسى والقلق الناتج من الإحساس بالفوضى وغياب القيم الثابتة والتشكك في كل شيء^(٧) . كذلك يلّس القارئ في شخصيات (كونجريف) - خاصة في مسرحيته الحب مقابل الحب وحال الدنيا - خلف ستار الكوميديا قدراً لا يستهان به من المعاناة النابعة من اختلاف المظهر عن المخبر ، ومن القيود السلوكية الصارمة التى يفرضها المجتمع على الفرد والتى

تكبت مشاعره وتسحق عواطفه . اننا حين نقرأ كوميديات (كونجريف) ندرك أن (سمويل جونسون) جانب الصواب حين قال عنها :

« إن هدفها النهائي هو تصوير الرذيلة تصويراً ممتعا بحيث ترتضى

قبضة الالتزامات والقيود الأخلاقية اللازمة لتنظيم حياتنا الدنيا »^(٨) .

وحقيقة الأمر هي أن مسرحيات (كونجريف) ، وخاصة حال الدنيا والحب مقابل الحب تحاكي الفوضى الأخلاقية السائدة لا لتحثفـل بها ، ولكن لتغربلها في محاولة لاكتشاف مخرج واقعي من هذه الفوضى ، وتحديد نوع مقنع من الالتزامات التي تستطيع شخصياته في ضوءها تنظيم حياتها الدنيا .

إن النظرة السطحية العابرة ، المتعجلة ، إلى العاملين المسرحيين اللذين تقوم عليهما شهرة (كونجريف) ككاتب تفوق على معاصريه ، وهما الحب مقابل الحب وحال الدنيا قد لا ترى فيها إلا نوعاً من الكوميديا الخفيفة ، الذكية ، السلية ، التي لا يكدر صفوها أى تأمل أو فكر أو إحساس عميق بالمعاناة وذلك لأن كونجريف نجح في أن يترجم أفكاره إلى لغة درامية مسرحية - شأنه في ذلك شأن كل كاتب مسرحى متمكن - . إن (كونجريف) لا يضع أفكاره بصورة مباشرة في أفواه أبطاله وبطلاته ، بل يترجمها إلى لغة التشكيل الدرامى ، ويطرحها من خلال مجموعة من العلاقات الداخلية بين جزئيات النص ، تقوم على التوازي والمقابلة والتنويع في التكرار ، بحيث يجد القارئ في عمله المشار إليهما إلى جانب الحبكة أو الحدود الواعية المتطورة التي تشغل سطح النص نسفاً فكرياً داخلياً يبرز الدلالات الفلسفية والأخلاقية للحبكة المطروحة والتي عادة ما تكون مقتبسة .

ولنلقى الآن نظرة تحليلية فاحصة ، وإن تك سريعة على مسرحيتي الحب مقابل الحب وحال الدنيا لتدلل على صحة الرأى الذى طرحناه .

إن الحبكة الرئيسية في مسرحية الحب مقابل الحب تشبه إلى حد كبير في تعقيداتها الكثيرة المتشابكة مسرحية الأخ الأكبر التي كتبها (ريشارد فلتشر) في عصر ما قبل عودة الملكية وكوميديا السلوك ، ويذكرنا الموقف الأساسى فيها بموقف متكرر في كوميديات (ميدلتون) وفي الكوميديات الرومانية القديمة ، وهو الموقف الذى يصور شاباً مبدراً يحاول عن طريق الحيلة والخداع أن يحصل على الأموال من أبيه أو عمه أو الوصى عليه حتى يتمكن من الزواج من محبوبته . وإلى جانب هذا الموقف المقتبس المتكرر الذى تتطور منه المسرحية

نجد عددا لا يستهان به من الشخصيات الفرعية التى تذكرنا بشخصيات بعض مسرحيات (بن جونسون) فى سمتها النمطية الكاريكاتيورية كذلك يذكرنا المشهد الذى يحاول فيه السيد (تاتل) غواية (مس برو) بمسرحية (ويتشرلى) زوجة من الريف .

ورغم هذه الاقتباسات أو الاستيحاءات الكثيرة التى نلمحها فى المادة الأولية للمسرحية ، الا أن كونجريف ينجح فى تشكيل هذه المادة لصياغة رؤيته لحقيقة مجتمعه الذى يراه عالما أشبه بالمتاهة التى يضل الإنسان طريقه فيها وسط المظاهر الكاذبة ، والأوهام المضللة ، والأقنعة الجسدية والمعنوية ، حتى تختلط عليه الأمور ، ولا يستطيع أن يميز الحق من الباطل ، ويضيع منه منطق الأشياء ، فيستسلم للأحداث دون أن يدرك « كيف ، وأين ، ولماذا » كما يقول (مستر تاتل) فى المسرحية .

ان (كونجريف) فى مسرحية الحب مقابل الحب لا يسعى بالدرجة الأولى لنسج حبكة ممتعة أو سرد قصة واضحة ، ولكنه يحاول أن يقيم نسقا دراميا يعلق من خلاله على عالمه ليقول أن النفاق الأخلاقى والاجتماعى الذى يؤدى إلى انفصال المظهر عن المخبر يقود العالم حتما إلى الجنون . فما الجنون فى أحد تعريفاته إلا سيطرة الوهم المضلل والانفصال التام عن الواقع أو عن حقائق الأشياء . فمسرحية الحب مقابل الحب تترجم حقيقة الفوضى المعنوية ، واختلاط القيم والمعايير الأخلاقية إلى تجسيد مسرحى مرئى ، وتستخدم فى ذلك حيلة مسرحية قديمة هى حيلة التنكر . فجميع أشخاص المسرحية باستثناء (بن) يعيشون فى حالة تنكر أو تقنع جسدى أو معنوى أو أخلاقى ، دائم أو مؤقت ، أو غير واع . إن (مستر سامبون) والد البطل (فالانتاين) يتنكر لمعنى الأبوة الحقيقى ، مكثفيا منها باللقب ، بينما ترتدى (مسز فوسيت) قناع الزوجة الفاضلة بينما تسلك سلوكا منافيا لذلك . أما أختها (مسز فرييل) فتسلك سلوك المرأة النزيهة ، المتحررة البريئة من المطامع ، بينما تسعى فى حقيقة الأمر بكل جهدها لاصطياد زوج ثرى كذلك يرتدى (مستر سكاندال) الذى يعنى اسمه « المتاجر بالفضائح » قناع الناصح الأمين والواعظ الأخلاقى ليخفى حقيقة استهوانته بكل القيم والأخلاقيات ، وتحاول (مس برو) القادمة من مجتمع الريف إلى المدينة أن تتظاهر بانها سيدة مجتمع مجربة وهى فى الحقيقة ريفية ساذجة . . وهلم جرا . وحتى بطلة المسرحية (أنجليكا) التى يسعى (فالانتاين) للزواج منها ، والتى يوحى اسمها بصفات ملائكية ، حتى (أنجليكا) لا تنجو من رذيلة التظاهر بالامبالاة تجاه (فالانتاين) وتنجح فى ذلك إلى حد يهدد سعادتها إذ نجد حبيبها فى المشهد الأول من

الفصل الثالث في المسرحية يتشكك في حقيقه حبها له يقول .

« لقد غدوت عاجزا عن التمييز بين سلوكك الظاهري وحقيقة

مشاعرك » .

ويجسد (كونجريف) دلالة هذا التفتق الأخلاقي المعنوى مسرحيا حين يجعل كل من (فالانتاين) و (مستر تاتل) و (مسز فريل) يتقنعون جسديا ، ثم يؤكد خطورة هذا التفتق المعنوى والجسدى في نهاية المسرحية إذ يجعل التنكر الجسدى يوقع كل من (مستر تاتل) و (مسز فريل) في زواج غير متكافئ ، ولم يرغب فيه أيها ولا يمكن أن ينتج عنه سوى الشقاء ، بينما يجعل التخلي عن جميع الأفتعة الجسدية والمعنوية ، والتخلي بالصدق والصراحة يقود إلى زواج يحمل كل فرص النجاح والسعادة بين (أنجليكا) و (فالانتاين) .

وإلى جانب حيلة التنكر يستخدم (كونجريف) وسائل مسرحية أخرى في طرح فكرة الصراع بين المظهر والمخير ، وتبيان أبعادها ودلالاتها النفسية والاجتماعية والأخلاقية . ففي الفصل الأول نجده يطرح الفكرة من خلال علاقة التقابل والتضاد بين مستر (تاتل) الذى لا يعترف الا بالمظاهر و (مستر سكاندال) الذى يرفضها تماما مهما كان مصدرها أو نوعها ، ويعتبرها صورا تمثيلية تخفى وراءها جميع الشرور والآثام والردائل ، (أنظر المشهد الثانى من الفصل الأول) . ويقول لنا (كونجريف) من خلال هذا التقابل الدرامى بين هاتين الشخصيتين أن تعريف الحقيقة في ضوء المظاهر فقط يقود إلى الزيف ، كما أن إنكار المظاهر تماما باعتبارها مؤشرات للبواطن هو خطأ أيضا ، ونوع من التشويه . إن (مستر سكاندال) حين ينكر ارتباط المظهر بالمخير يكون صورة شائثة متطرفة قبيحة زائفة للعالم . فهو لا يرى في المحامى إلا وحشا « ذا رأسين ووجه واحد ومائة يد » وفي رجل الدين مسخا « ذا رأس واحد ووجهين » وفي الجندى مخلوق عقله في معدته ، يشعر برأسه (المشهد الثانى — الفصل الأول) .

وفي الفصل الثانى يعمق (كونجريف) فكرة الصراع بين المظهر والمخير ويجسدها تجسيدا فكاهيا من خلال فكرة التطهير . فالسيد (فورسايت) رجل متطير يتخذ من الظواهر العشوائية العابرة دليلا على الحقائق القاطعة أما زوجته فيجسد سلوكها الزيف والنفاق بعينه .

ولا يقتصر النفاق والتظاهر في عالم المسرحية على علاقة الزوجة بزوجها بل يتخطاها ليهيمن على جميع العلاقات الإنسانية حتى علاقة الأب بابنه . فوالد بطل المسرحية لا يرى في أبوته إلا الميراث المادى الذى أعطاه لابنه ، فهو حين يغضب عليه يطلب منه (في الفصل الثانى - المشهد الأول) أن يخلع ملابسه الفخيمة التى أعطاهما إياه ، وأن يخرج إلى العالم عاريا من كل شيء كما ولدته أمه وحينئذ سيفقد تماما حقيقته الاجتماعية - أى مكانته التى تعتمد اعتمادا كلياً على الملابس والمظاهر . وينهى (كونجريف) الفصل الثانى بمشهد شديد الفكاهة ، عميق المغزى والدلالة ، يشرح فيه السيد (تاتل) للفتاة الريفية الساذجة (مس برو) فنون التظاهر والنفاق والتقمص اللازمة لارتقاء السلم الاجتماعى - والفكاهة هنا تنبع أساساً من المفارقة بين مظهر المشهد وخبره ، فالمشهد فى ظاهره يبدو كمشهد وعظ وإرشاد وتعليم ، بينما هو فى حقيقته مشهد إفساد وتضليل أخلاقى ، إذ يقبل (تاتل) كل القيم رأساً على عقب ويتضح من حديثه الهوة المربعة التى تفصل القيم السلوكية فى المجتمع الارستقراطى الراقى عن القيم الأخلاقية .

ووسط هذه الفوضى الأخلاقية العارمة يقدم لنا (كونجريف) شخصية سوية صادقة تأبى أن تلعب اللعبة الاجتماعية ، وتمثل للمتفرج عكسا صادقا لقياس درجة صديق وزيف الشخصيات الأخرى . ان شخصية (بن) فى المسرحية تلعب هذا الدور بوضوح ، وينبها (كونجريف) إلى ذلك حين يجعله يقول (فى المشهد الأول من الفصل الثالث) موجهاً حديثه إلى (مس برو) :

« من الحماسة أن نكذب أو ندعى ، فإننا حين نقول شيئاً بينما نعى عكس ما نقول نكون كراكب قارب يهدف فى اتجاه بينما يولى وجهه شطر آخر . إننى شخصياً أومن بالصدق والصرامة ولا أرى أن التورية والإخفاء فى صالح أحد . »

ولكن (بن) يدرك أيضاً أن المظاهر قد نخدعنا أحياناً ، فهو يقول لـ (مس برو) :

« ربما كنت خجولة ، والخجل قد يجعل بعض الفتيات يحجمن عن التصريح بحقيقة مشاعرهن . وإذا كان هذا حالك فالزمى الصمت وسأفهم من صمتك أنك توافقين على الزواج منى » .

وبعد مشاهد (بن) يقفز بنا (كونجريف) فجأة فى هذا الفصل إلى مشاهد الجنون الفكاهية التى يمثلها (فالانتاين) . إن فالانتاين بلجاً إلى حيلة ادعاء الجنون حين يئأس تماماً

من التوصل إلى الحقيقة في عالم العقلاء الذى تهيم عليه المظاهر الكاذبة . وتجسد هذه المشاهد الكوميديه فكرة الخلط ، وسيادة الوهم ، وضباب الحقيقة . ويؤكد (كونجريف) دلالة ومغزى هذه المشاهد حين يجعل (فالانتاين) يصرخ في جنونه المفتعل معلناً أنه «روح الحقيقة» ، وكأنه يقول لنا أنه حين يسيطر الوهم والتظاهر والتناق على العالم ، ويصبح الكذب والادعاء شريعته ومنطقه ، علينا أن نبحث عن الحقيقة في عالم الجنون ، فالجنون هو الوحيد القادر على الانفصال عن هذا الواقع المختل والبحث عن الحقيقة خارجه .

إن الفصل الرابع — كما ذكرت من قبل — يصل بالصراع بين المظهر والمخبر ، والوهم والحقيقة إلى ذروته ، ويجسده في استعاره الجنون التى تصور قمة الانفصال عن الواقع والاستغراق في الأوهام والخيالات . وتسيطر استعارة الجنون على المسرحية بصورة ملحة بعد هذه المشاهد ، إذ نجد صفة الجنون تلصق بكل شخصيات المسرحية تقريباً بعد الفصل الرابع ، وكأن جنون (فالانتاين) المفتعل والذى يجسد رفضه لواقعه المضلل فضح وأظهر الجنون الحقيقى والخلل التام الذى يسود واقع الشخصيات وعالم المسرحية والذى يكمن في انفصال هذا الواقع عن الحقيقة الأخلاقية والإنسانية واستبدالها بالزيف والتظاهر .

ورغم النهاية السعيدة نوعاً التى تنتهى بها المسرحية ، ورغم روح الفكاهة والمزح التى تسودها ، إلا أن الرؤية التى تطرحها تحمل في نهاية الأمر رسالة قائمة بالغة الجدية رغم غلافها الظاهرى البراق ، فهى تنبأ لعالمها بالجنون إذا لم ينتبه إلى حقيقة واقعة الفاسد المضلل .

وفي مسرحية حال الدنيا يطرح (كونجريف) رؤية مماثلة لواقعه الاجتماعى ولكن من خلال رقعة إنسانية تقلصت كثيراً عن سابقتها . إن مسرحية حال الدنيا تفتقر إلى التنوع الذى نجده في كوميديا الحب مقابل الحب ولكنها تعوض ذلك عن طريق التركيز والتكثيف في طرح فكرتها الأساسية وهى حيرة الإنسان وتخبئه إزاء انتفاء القيم الثابتة واتساع الشقة بين المظهر والمخبر وبين منطق المشاعر ومنطق المجتمع . فالمسرحية تصور مجموعة من العلاقات الإنسانية العاطفية العنيفة المتوترة التى تموج وتضطرب تحت سطح جامد براق لا ينم عما يعتمل في أعماقه ، في عالم صغير خائق تحكمه مجموعة من القيود السلوكية البالغة الصرامة رغم مظهره المتحرر . أما الموضوع الأساسى الذى يطرح (كونجريف) رؤيته من خلاله فهو موضوع الزواج — أو — معنى أشمل — العلاقة العاطفية الدائمة بين رجل وامرأة . والمسرحية في كليتها هى مجموعة من المشاهد المتتالية التى تقدم تنوعات على هذه

الفكرة الأساسية تكشف جوانبها المختلفة . فهناك علاقة البطل (ميرابل) بالبطلّة (ميلامنت) وهى تمثل علاقة الحب الصادق المتكافئ ، وهناك علاقة السيد (فينزول) بالسيدة (ماروود) وهى علاقة بين رجل متزوج وعشيقة ، ثم علاقة السيد (فينزول) بزوجه وهى علاقة زوجية تعسه ، ثم علاقة زوجته بالبطل (ميرابل) وهى علاقة سيدة متزوجة بعشيق أعزب سابق غداً صديقاً عزيزاً . وإلى جانب هذه العلاقات الإيجابية بدرجات ونوعيات مختلفه هناك علاقات سلبية مثل علاقة الحب من طرف واحد بين السيدة (ماروود) والبطل (ميرابل) ، ثم علاقة السيد (ويلفول ويتوود) بالبطلّة (ميلامنت) وهى علاقة صداقة حميمة أساسها مقاومة الضغوط الاجتماعية التى تصر على زواجهما . وأخيراً هناك علاقة «غرام العواجيز» التى تمثلها علاقة العجوز المتصايبة السيدة (ويشفورت) بالسيد (رولاند) .

إن (كونجرىف) يعرض هذه العلاقات الغرامية المختلفة – السلبى منها والإيجابى – وينشئ بينهما علاقات توازن وتقابل وتضاد – وكأنه يبحث جاهداً وسط كومة مختلطة من القش عن معدن العلاقة العاطفية الصحيحة فى مجتمعه . ويؤدى الفحص الدرامى لهذه العلاقات المختلفة إلى كشفها وتفتيتها وتصنيفها وغربلتها بحيث يتكشف لنا زيف معظمها ، وعوامل الأنانية والطمع والاعتبارات المادية والاجتماعية التى تحكمها – ووسط متاهات العلاقات العاطفية المتشابكة المتعددة التى تطرحها المسرحية تبدو لنا علاقة (ميرابل) بـ (ميلامنت) وكأنها الحقيقة الوحيدة فى عالم مزيف يحكمه الوهم والتظاهر والخداع .

إن مسرحيات (كونجرىف) – وخاصة مسرحيتى الحب مقابل الحب وحال الدنيا – تثبت لنا أن أية تقاليد مسرحية مهما كانت تافهة أو بالية يمكن أن تتحول فى أيدي فنان مبدع خلاق إلى شيء جديد وثرى – أى "Into something rich and strange" فى كلمات شكسبير (مسرحية العاصفة – الفصل الأول المشهد الثانى – البيت ٤٠٤) . ولأن (كونجرىف) كان كاتباً مبدعاً تحولت كوميديا السلوك فى يديه إلى وسيلة فعالة لطرح رؤية فنية إنسانية عميقة المغزى والدلالة لوجدان مجتمع مشّت ، قلق ، فقد اليقين ، وضل فى متاهات الوهم والانحلال .

إن الكوميديتين اللتين تعرضنا لهما تطرحان فى نهاية الأمر موقفاً إنسانياً جوهره الوحدة والتشكك والمعاناة من الإحساس بالتخبط والضيايق فى عالم انتفت منه القيم والقوانين

المنظمة ، بل والبصيرة . وفي كلتا المسرحيتين يحاول (كونجريف) من خلال أبطاله أن يبحث عن قيمة حقيقية يرتكز إليها الإنسان مهما كانت بسيطة — قيمة تعطي الانسان شيئاً من اليقين — مهما كان ضئيلاً .

كوميديا الأخلاق والعواطف (Sentimental Comedy)

في عام ١٦٩٨ نشر أحد رجال الدين ويدعى جيرمي كوليار كتيباً صغيراً بعنوان نظرة موجزة إلى مبادئ المسرح الإنجليزي^(١) شن فيه هجوماً ضارياً مكثفاً على دراما عصر عودة الملكية ، وخاصة الكوميديا التي نعتها بالبذاءة والإنحلال وأسهب في وصف تأثيرها الضار والمدمر على الأخلاق العامة لتركيزها بصورة كاملة على الاحتفال بالخيانة الزوجية والمغامرات الجنسية وتصويرها هذه المغامرات تصويراً فكهاً جذاباً باعتبارها وسيلة مشروعة لقتل الفراغ بين أبناء الطبقة الأرستقراطية واختباراً للقدرة الجنسية والفطنة الاجتماعية في آن واحد .

وكان هذا الكتيب بمثابة الحلقة الأخيرة في سلسلة من الحملات الانتقادية العنيفة التي شنها رجال الدين على المسرح الانجليزي منذ عام ١٦٦٠ - أي منذ عودة الملك تشارلز الثاني إلى العرش بعد فشل الثورة الجمهورية ، وإعادة إفتتاح المسارح ، وظهور هذا النوع الجديد من الكوميديا الواقعية المعروفة باسم كوميديا عودة الملكية (Restoration Comedy) أو كوميديا السلوك (Comedy of Manners) . ولكن هذه الحملات الدينية رغم ضراوتها واستمرارها دون هوادة لم تكن وحدها لتحدث الأثر المطلوب ، ولا يجب لذلك أن نبالغ في تصور فاعليتها . فقد تعرض المسرح الانجليزي من قبل ، إبان العصر الإليزابيثي ، لحملات هجومية مماثلة من قبل رجال الدين ومن المتطهرين (Puritans) الذين رصفوه بأنه بيت الشيطان وبؤرة الفسق والفساد دون أن يفت ذلك في عضده ، ولم يحدث أبداً أن أغلق مسرحٌ أو ذهب كاتب إلى السجن بسبب رجل دين . . بل ربما كان

الأثر الوحيد الذي أحدثته هذه الحملات الانتقادية هو إزدياد جرعة السخرية اللاذعة على المسرح من المتطهرين كما نرى في شخصية (مالفوليو) في مسرحية الليلة الثانية عشرة لشكسبير مثلاً أو في شخصية الواعظ في مسرحية سوق بارثولوميو لمعاصره بن جونسون :

لقد استمر المسرح في نشاطه في عصر الملكة اليزابيث رغم هجوم رجال الدين لأن الملكة كانت تؤازره وتنفر في قرارة نفسها من المتطهرين ومن التزمت الديني عموماً . ولتنفس السبب استمر المسرح رغم هجوم رجال الدين في عصر الملك تشارلز الثاني إذ كان الملك وبلاطه والطبقة الأرستقراطية المؤازرة له والمحيطه به هم جمهور هذا المسرح والمتحكمين في مساره ولم يكن هؤلاء ليولوا رجال الدين إهتمامهم .

لقد كان رجل الدين في العصر الأليزابيثي وفي عصر عودة الملكية يمثل أخلاقيات ومبادئ الطبقات البعيدة عن المسرح آنذاك التي لم تشكل عاملاً داخلياً مؤثراً في الحركة المسرحية إذ لم تكن جزءاً من جمهوره أو كتابه أو مثليه . لذلك ظل هجوم رجال الدين على المسرح هامشياً وخارجياً ، ولم يصبح عاملاً يحمل فاعلية التغيير إلا بعد أن بدأت الحركة المسرحية نفسها تتغير من الداخل . ففي عام ١٦٦٩ أخذ الكاتب المسرحي المرموق (توماس شادويل) (١٦٤٢ - ١٦٩٢) - الذي خلف (جون درايدن) أميراً للشعراء بأمر البلاط - شرع هذا الكاتب في شن حملات هجومية ضارية على أخلاقيات المسرح الإنجليزى ، وفي كتابة نوع جديد من الكوميديات الأخلاقية . وعندئذ فقط بدأ الهجوم الديني على مبادئ كوميديا السلوك القديمة يجد صدى لدى الكتاب وبعض فئات الجمهور ، فكتب (كولى سيبين) (Colley Cibber) عام ١٦٩٦ المسرحية التي يعتبرها النقاد أول كوميديا اتضحت فيها معالم هذا الشكل بحق وهي مسرحية حيلة الحب الأخيرة أو موضحة الحمق (Love's Last Shift or The Fool in Fashion) وفي هذه المسرحية يصور (سيبير) زوجاً فاسداً عربياً - لا يكاد يختلف عن بطل كوميديا السلوك في شيء طوال المسرحية وحتى فصلها الأخير - يقلع فجأة عن سلوكه المشين ، وتطفو طبيعته الخيرة الكامنة (التي لم نر منها شيئاً طوال المسرحية أو نلمح ما يدل على وجودها) إلى السطح ، ويندم ويتوب حين يدرك صبر وسماحة وكرم زوجته التي يكتشف أنها حين وجدته نائماً في أحضان خادمتها لم تغضب وبدلاً من أن تثور وتوقظه سحبت فوقه الغطاء حتى لا يصاب بالبرد . والفكرة التي يطرحها (سيبير) من خلال هذا الموقف الذي لا يمكن تصديقه بتاتاً داخل المسرحية ناهيك عن خارجها هي فكرة إمكانية تقويم أى عوجاج أو فساد أخلاقي عن طريق إيقاظ الفضيلة

الفطرية الكامنة في النفس البشرية . ورغم وجهة هذه الفكرة من الناحية الأخلاقية في إطار الرؤية الرومانسية للإنسان ، إلا أن الطرح الدرامي لها في مسرحية (سيير) يفتر تماماً إلى الإقناع الفني ، فهو يشغل الشطر الأعظم من مسرحيته بتصوير مغامرات الزوج الجنسية وإنعدام ضميره ، ثم يقدمه لنا فجأة نادماً تائباً بعد حادثة غريبة تبدو فيها زوجته ملاكاً لا بشراً .

ولم تكن آراء الكاتب المسرحي (شادويل) وكتاباته ، ومسرحيات (كولي سيير) ، ثم (ريتشارد ستيل) وغيره ممن حلوا حذو (سيير) هي العامل الوحيد الذي بدأ في تغيير مسار الكوميديا الإنجليزية من الداخل . لقد كان (شادويل) جزءاً من حركة رد فعل واسعة ضد الإنحلال الأخلاقي الذي استشرى في دراما عصر عودة الملكية . وكانت سيدات المجتمع الراقى قد تزعمن هذه الحركة ، وكن بطبيعة الحال يمثلن نصف جمهور المسرح آنذاك ، وعنصراً قوياً مؤثراً في تحديد نجاح أو فشل أية مسرحية . فرغم الإزدياد المضطرد في نسبة إرتياد الطبقة المتوسطة للمسرح في تلك الفترة ، إلا أن الطبقة الأرستقراطية – كما يقول (الاردائس نيكول) – : « ظلت مهيمنة على الجو المسرحي »^(٣) وكانت نساء هذه الطبقة أكثر هيمنة على المسرح من رجالها كما يؤكد (جون هارينجتون سميث) في دراسة بعنوان : « شادويل وسيدات الطبقة الراقية وتغير الكوميديا »^(٤) .

ولكن ، ما الذي أدى إلى هذا التغير في نظرة سيدات الطبقة الأرستقراطية إلى المسرح ؟ هل كان لانقسام أبناء هذه الطبقة في ذلك الوقت إلى محافظين (Tories) وأحرار (Whigs)^(٥) دلالة ما في النظرة الأخلاقية الجديدة إلى الكوميديا ؟ يؤكد لنا (جيمس لوفتيس) في كتابه سياسة الدراما في إنجلترا في العصر الأوغسطي – وخاصة في الفصل المعنون « الخيط السياسي في الدراما الأوغسطية » – أن السياسة لم تلعب دوراً كبيراً في المسرح في هذه الفترة وأن المسرح لم يتعرض لأية صراعات سياسية حقيقية بصورة واضحة أو مستترة . ويعزو ذلك إلى أن جمهور ذلك المسرح رغم إنقسامه الشكلي إلى محافظين وأحرار كان يمثل في حقيقة الأمر طبقة واحدة لها مصالح مشتركة ولم يكن هذا الإنقسام الشكلي يمثل صراعاً حقيقياً في مجال النظرية السياسية بل كان صراعاً على السلطة بين أبناء الطبقة الواحدة . وكانت هذه الطبقة هي المترددة على المسرح الذي كان يصور ويحاكي قيمها وسلوكياتها في إنزال عن باقي أفراد الشعب – إنزال لا يكسر جهوده إلا السخرية في بعض الأحيان من الطبقة المتوسطة التي تحاول أن تحاكي سلوكيات وطريقة حياة الطبقة

الراقية . ويمضى (جيمس لوفتيس) ليؤكد أنه ورغم وجود عدد من رجال المسرح الذين شاركوا في الحياة السياسية بحكم إنتمائهم إلى طبقة اللوردات أو قريبهم من البلاط إلا أن المسرح فشل في أن يعبر عن صراع فلسفات الحكم وانشغل إما بالهجوم على بعض الشخصيات العامة والحزب المعارض من ناحية كما نرى في مسرحية أوبرا الشحاذ لجون جاي على سبيل المثال وإما بالدعاية البلاغية لنظرية سياسية بعينها^(٥) .

ولكن حتى وإن لم يكن للإنقسامات السياسية بين أبناء هذه الطبقة إلى أحرار ومحافظين أثر يذكر في تغيير مسار الكوميديا في تلك الفترة كما يقول (جيمس لوفتيس) إلا أن هذا لا يعنى أن السياسة بأحد المعانى ، وبالتحديد بمعنى تغير الطاقم الحاكم لم تلعب دوراً في المسرح . لقد كان المسرح في عصر تشارلز الثاني تحت هيمنة الملك وبلاطه والطبقة الأرستقراطية ، وبعد موت تشارلز ، وعزل أخيه عن العرش عام ١٦٦٨ ، واستدعاء البرلمان للأميرة ماري وزوجها وليام (Mary and William of Orange) باعتبارها الوريثة الشرعية لعرش إنجلترا وتوليها الحكم — بعد هذه الأحداث استمر المسرح أيضاً تحت هيمنة البلاط والطبقة المرتبطة به . وحيث أن بلاط وليام وماري كان يختلف اختلافاً كبيراً في أخلاقياته وسلوكياته عن بلاط تشارلز الثاني انعكس هذا الاختلاف بدوره على الطبقة الأرستقراطية التي كانت تشكل الغالبية العظمى من جمهور المسرح وأثر بالتالى ، وبصورة منطقية ، على المسرح نفسه . لقد كان المسرح يحاكي حياة هذه الطبقة وقيمها . . وعندما تغيرت هذه القيم كان عليه أن يتغير حتى لا يفقد جمهوره . أضف إلى ذلك أن المناخ الفكرى الذى واكب ظهور كوميديا عودة الملكية ، والذى تشكل وتكون في ظل فلسفة (جون هوبز) التشاؤمية ، كان قد بدأ في الانحسار ليفسح المكان لمناخ فكرى مخالف تأثر بأفكار وآراء الفلاسفة والمفكرين الرومانسيين مثل (جان جاك روسو) و (لورد شافتسبرى) وغيرهم . لقد انكثرت فلسفة (هوبز) المبادئ الأخلاقية باعتبارها قيماً متأصلة في النفس البشرية ، وصورتها كأداة مكتسبة للسيطرة على الآخرين ووقعهم ، وكوسيلة مريحة لتبرير الضعف تبريراً مقبولاً ، وجعلت من الشهوة للسيطرة والخوف المحركين الأساسيين للحركة الاجتماعية^(٦) . وفي ظل هذه الأفكار المهيمنة كان من الطبيعى أن تنشأ كوميديا عصر عودة الملكية التي جعلت من القدرة على السيطرة على الآخرين وإشباع الشهوات دون رادع المثل السلوكى الأعلى ، ومن إرضاء الذات على حساب الآخرين القيمة الوحيدة . كذلك كان من المنطقى بعد غروب فلسفة (جون هوبز) وبزوغ المناخ الفكرى الرومانسى أن ينشأ نوع

من الكوميديا تبطنه الفكرة الفلسفية القائلة بخيرية الإنسان المتأصلة وبأنه جبل على حب الفضيلة وأنه لابد عائد إليها مهما ارتكب من شرور وآثام (مهما خالف الواقع هذه الفكرة) . وهكذا ظهرت إلى الوجود وتحت وطأة هذه الظروف مجتمعة الكوميديا التي جرى العرف النقدي على تسميتها بكوميديا الأخلاق أو (Sentimental Comedy) .

ورغم أن كلمة Sentimental كصفة قد أصبحت في استخدامهما الحديث تصف العواطف وخاصة العواطف المفتعلة أو المبالغة إلا أن كلمة (Sentiment)^(٧) كإسم كانت آنذاك ومازالت حتى الآن تستخدم أيضاً بمعنى شعور أو رأى أو فكرة (كان نقول مثلاً : This is a worthy sentiment لنعبر عن استحساننا لشعور طيب أخلاقي - أى خير أو غيرى - تم التعبير عنه) . وفي معظم المسرحيات التي ندرجها تحت عنوان كوميديا الأخلاق (وكما يمكن للقارئ أن يستدل من استخدام شريدان الساخر للكلمة مثلاً في مسرحية مدرسة الفضائح إذا ثعذر عليه الحصول على هذه المسرحيات المنبؤة نقدياً وبماهيرياً بحيث لا نجدها إلا في المكتبات المتخصصة) - في كوميديات الأخلاق يجد القارئ أن كلمة Sentiments تستخدم لتعني المبادئ والمشاعر الأخلاقية السامية والفضائل التي تنبع بصورة طبيعية في النفس الإنسانية التي فطرت على الفضيلة والخير والتي يتم التعبير عنها تعبيراً منطوقاً يقترب في أحيان كثيرة من شكل المواعظ - أى أن الكلمة كانت تربط المبادئ الأخلاقية بالقلب والفطرة بدلاً من العقل والتفكير بحيث أصبحت المشاعر الخيرة في حد ذاتها - والمنطوق منها خاصة بطبيعة الحال - أعلى قيمة من العقل والتفكير والذكاء ، بل والسلوك أيضاً ، لقد كانت كوميديا عودة الملكية تعلو من قيمة الفعل والسلوك الذكي وتسخر من الشاعر ، ولكن في كوميديا الأخلاق أصبح أن «تسخر وتعبّر» أفضل من أن «تفكر وتفعل» .

ويؤكد (جوزيف وود كراتش) في كتابه الكوميديا والضمير بعد عصر عودة الملكية عنصر الزيف الذي طبع التوجه الأخلاقي - العاطفي لكوميديا الأخلاق حين يعرف الستمتاليه (Sentimentalism) بأنها « العواطف السطحية السهلة التي لا تستند إلى تبرير منطقي»^(٨) .

وبلغ هذا التيار أوجهه بالطبع في أواخر القرن في الحركة الرومانسية الإنجليزية التي لفظت حضارة عصر التنوير العقلانية بدرجات مختلفة واعتنقت فلسفة العودة إلى الطبيعة وإلى منابع الخير في الفطرة الإنسانية . بل لقد بالغ أبو الرومانسية في الشعر الإنجليزي -

وليام وردسورث - في الاحتفال بالفطرة إلى درجة الاحتفال بالبلهاء في قصيدته الشهيرة الأبله The Idiot Boy .

وكان من الطبيعي أن يولد هذا الاعلاء المبالغ فيه للمشاعر على حساب العقل والسلوك رد فعل معاكس لدى بعض الكتاب الذين حاولوا استخدام سلاح السخرية اللاذعة لكشف سطحية وخطورة هذا التقسيم التعسفي لنفس الإنسان إلى قلب وعقل - كما فعلت (جين أوستن) خاصة في روايتها المسماة الإقناع أو Persuasion ولتعرية حقيقة النفاق الأخلاقي المستتر خلف تيار التشدق بالمبادئ الأخلاقية والتغنى بالمشاعر السامية كما فعل (شريدان) في مسرحيته مدونة الفضائح . بل لقد بالغ هؤلاء في نقدهم وسخريتهم من هذا التيار إلى درجة أن أصبح التشدق بالمشاعر الأخلاقية أو ال-Sentiments في أعمالهم حكراً على ، بل وعلامة مميزة للشخصيات الشريرة . وربما نتيجة لهذه السخرية اكتسبت كلمة Sentimental تدريجياً ظلالاً جديدة من المعنى توحى بالإففعال والمبالغة السقيمة الممجوجة في العواطف والإففعال الجسدي .

وقبل أن تنتقل إلى توصيف كوميديا الأخلاق يحسن بنا أن نوجز أسباب أو ظروف نشأتها كما ذكرناها من قبل ، ونجملها فيما يلي :

١ - إختلاف القيم والسلوكيات في بلاط وليام ومارى عنها في بلاط تشارلز الثاني وما تبع ذلك من تغير في سلوكيات الطبقة الأرستقراطية .

٢ - إحتجاج سيدات الطبقة الراقية التي كانت تمثل الغالبية العظمى من رواد المسرح على إباحية كوميديا عصر عودة الملكية وتأثيرهن المتزايد في تحديد نجاح أو فشل أية مسرحية .

٣ - هجوم الكاتب المسرحي شادويل على مبادئ كوميديا عودة الملكية ومحاولاته في صياغة كوميديا أخلاقية جديدة منذ عام ١٦٨٨ وتشجيع سيدات الطبقة الراقية له مما شجع الكتاب المسرحيين على أن يحذوا حذوه .

٤ - تغير المناخ الفكري نتيجة الثوزة التدريجية على العقلانية ولتغير النظرة الفلسفية إلى الإنسان نتيجة لإضمحلال فلسفة (هوبز) وذيق أفكار (روس) الرومانسية عن خيرية الطبيعة البشرية وتواصل الفضيلة في الفطرة .

٥ - إزدیاد الهجوم على المسرح من قبل رجال الدين بتشجيع من سيدات الطبقة الراقية حتى وصل ذروته عام ١٦٩٨ في كتاب (جيرمي كوليار) نظرة موجزة إلى مبادئ المسرح الإنجليزى .

الملاحح الفكرية والفنية لكوميديا الأخلاق :

في دراسة بعنوان «بدايات ودلالات كوميديا الأخلاق» يقول (فردريك ت . وود) إن البدايات الحقيقية للنوع الفن المعروف بكوميديا الأخلاق ترجع إلى المسرحيات الأخلاقية (Moralities) في العصور الوسطى وحجته في هذا أنها مثلها مثل المسرحيات الأخلاقية القديمة تركز على المشاكل الأخلاقية وتؤمن بخيرية الإنسان وقدرته على تحقيق خلاصة الدينى ، وتعتمد على شخصية محورية تتعرض للغواية ثم تتوب^(٩) .

ورغم أن (وود) يصيب في توصيف الشخصية المحورية في كوميديا الأخلاق ، والتي تمثل ملمحاً أساسياً من ملامحها ، ورغم وجهة حجته في ربطها بمسرحيات الأخلاق الدينية في العصور الوسطى ، إلا أنه يتجاهل عاملاً هاماً يميز مسرحيات الأخلاق القديمة عن كوميديا الأخلاق في القرن الثامن عشر ألا وهو ما يمكن أن نسميه بالطرح الرمزي العالمى للتجربة ، لقد كانت المسرحيات الأخلاقية القديمة تطرح الشخصية المحورية (Every-man) أو الرجل العادى بإعتبارها رمزاً للإنسان في كل زمان ومكان وبالتالي كانت تطرح تجربة الغواية والخطأ والتوبة طرْحاً رمزياً يتعد كل البعد عن الواقعية في الزمان أو المكان بعيداً عن تقاليد أو قيود أو ضغوط أى مجتمع بعينه وخارج تحديات أية لحظة تاريخية بعينها . ولكن تجربة الغواية والخطأ والتوبة في كوميديا الأخلاق التى نشأت في ظل الطبقة الأرستقراطية وكانت تحاكى وتعكس حياتها كانت تتم في إطار واقعى محدد في لحظة تاريخية محددة لطبقة إجتماعية ضيقة بعينها بكل أعرافها وتقاليدها وسلوكياتها الموروثة مما جعل التعميم الرمزي للتجربة المطروحة شيئاً صعباً أن لم يكن مستحيل . إن القارئ حتى في عصرنا التسامح هذا يجد من الصعب عليه أن يتوحد رمزياً ويتعاطف مع شخصية محورية - رجلاً كان أم امرأة - لا عمل لها ولا هدف ولا هم إلا مطاردة الجنس الآخر بهدف المتعة في سلسلة من المغامرات الجنسية التافهة التى تنتهى عادة بأن تتوب الشخصية المحورية . وترجع عن هذه الأخطاء الجنسية ، وتلتزم بمبدأ الإخلاص للزوج أو الزوجة . لقد ضيقت هذه الكوميديا مفهوم الأخلاق والغواية والتوبة إلى أبعد حد . فقد كانت

الغواية في مسرحيات الأخلاق لا تقتصر على الغواية الجنسية فحسب بل كانت تمتد إلى شهوة المال والقوة بل والخلود ، وإلى رذائل الحسد والحقد والغيرة وغيرها من العواطف الإنسانية المتكررة ، وكانت تختار بطلها إنساناً عادياً يرمز إليه باسم (Everyman) أى «كل رجل» أو «أى رجل» . ولكن كوميديا الأخلاق ارتبطت بجمهورها الأرستقراطى بسبب إتجاهها الواقعى الصرف فحددت إطار دلالتها تحديداً جذرياً واختارت بطلها من الصفوة المتميزة إقتصادياً والتي بالتالى لا تخضع لضغوط ومغريات وآلام الفرد العادى ، وقصرت فكرة الغواية على موضوع مفضل لدى هذه الطبقة المرفهة وهو موضوع الجنس فاقتربت بهذا إقتراباً شديداً فى باطنها من كوميديا السلوك فى عصر عودة الملكية التى ثارت عليها فى ظاهرها ، وابتعدت بنفس القدر عن مسرحيات الأخلاق الرمزية فى العصور الوسطى .

إن القارئ لكوميديا الأخلاق يجد من الصعب عليه أن يفرق بين هذه المسرحيات وبين كوميديات السلوك فى عصر عودة الملكية حتى يصل إلى الفصل الأخير الذى عادة ما يصدمه بعشوائيته وافتعاله حين يركع البطل على ركبتيه دون تبرير منطقي أو فنى من داخل العمل ليطلب الصفح والغفران من ربيبه أو شريكة حياته أو المجتمع وينالهما بكل بساطة ؟ بل إن القارئ قد يجد البطل الفاسد فى كوميديات عودة الملكية أكثر إقناعاً من الناحية الفنية وتوافقاً من منطق الأحداث من خليفته الذى يتوب فى نهاية الأمر فى كوميديا الأخلاق التى لا تكاد تختلف عن سابقتها سوى فى نهايتها . وقد لا يملك القارئ لكلا النوعين من الكوميديا بعد أن يرصد تشابههما الشديد فى الشخصيات والحبكة والتفاصيل الفرعية واختلافهما الطفيف فى النهاية سوى أن يخلص إلى أن كتاب كوميديا الأخلاق قد انتهوا فى مسرحياتهم إلى حل وسط يرضى سيدات الطبقة الأرستقراطية التأثيرات على كوميديا عصر عودة الملكية ورجال هذه الطبقة المتحمسين لها فعمدوا إلى محاكاة كوميديا المغامرات الجنسية الناجحة فى النصف الأول من مسرحياتهم لإرضاء الرجال ، ثم حاولوا إرضاء النساء التأثيرات فى النصف الثانى من مسرحياتهم عن طريق فرض الندم والتوبة على البطل دون عقاب يذكر فى ضوء الفكرة الرومانسية القائلة بأن الفضيلة الفطرية فى الإنسان لا يمسه الفعل أو السلوك ، وبأن أفحش الأفعال يمكن أن تمحوها الكلمات الثابتة دون معاناة حقيقية .

إن الشكل الفنى المميز لكوميديا الأخلاق يتأرجح دائماً دون إستقرار بين كوميديا السلوك الواقعية ، والميلودرامات المثيرة ذات النهاية السعيدة التى تلتها ، دون أنه ينتمى

تماماً لأى منها ، ودون أن ينجح فى تحقيق وحدة فنية عضوية تركز إلى وحدة شعورية مقنعة ورؤية فكرية متسقة — وربما كان السبب فى هذا أن كتاب هذا النوع من الكوميديا تمسكوا بالتركيبة الفنية القديمة لكوميديا السلوك الواقعية مع رفضهم الجزئى للخلفية الفكرية التى ساهمت فى تشكيل هذه التركيبة ، ثم فرضوا عليها بصورة ميكانيكية عنصراً خارجياً ، غريباً عليها ، لا يتنمى إلى منطقها الداخلى الفكرى والفنى ، وهو العنصر الأخلاقى المستقى من الفكر الرومانسى .

وبعكس هذا الانقسام الداخلى بين الشكل والمضمون ، أو بين الفكر والفن ، فى التركيبة الفنية الميكانيكية لكوميديا الأخلاق بدوره إنقساماً فكرياً داخلياً فى وعى كتاب هذه الفترة ، وربما جهورها أيضاً . إن كوميديا الأخلاق فى مجموعها تعبر عن عجز كتاب المسرح فى تلك الفترة عن إبداع أو اكتشاف أنماط جمالية تواكب التغيرات الفكرية والثقافية العميقة فى عصرهم ، وهى تعكس فى شكلها الفنى التخبط بل والنفاق الفكرى الذى عانت منه إنجلترا فى فترة الانتقال من عقلانية عصر التنوير إلى قيم الحركة الرومانسية والمحاولات اليائسة للتوفيق بين قيم العصرين . أى أن الفشل الفنى لكوميديا الأخلاق يحمل دلالة تاريخية هامة . ومن سوء حظ إنجلترا فى هذه الفترة أن الله لم يقيض لها كاتباً مسرحياً موهوباً يتحل بالشجاعة والصدق فى فكرة وفنه بحيث يستطيع أن يواجه حقيقة التخبط الفكرى ويعترف بها ويستوحىها ليلبور وعى أمته فى هذه الفترة التاريخية فى فن مسرحى عظيم . لقد اختار كتاب هذه الفترة أن يتجاهلوا هذا الانقسام الفكرى والنفسى الذى أسماه (ت . س . إليوت) بإنفصام الحساسية " dissociation of sensibility " (١٠) (وكان يقصد به تفتيت الإنسان إلى عناصر منفصلة — عقل وقلب وسلوك — بعد أن كانت هذه العناصر تمثل وحدة عضوية مترابطة فى الشخصية والخيال الفنى — ذلك الانفصام الذى أفرز عدم الوعى به ومواجهته أسوأ درجات النفاق الاجتماعى والنفسى والأخلاقى والفنى فى القرن التاسع عشر فكان المجتمع فى ظاهره خيراً أخلاقياً لدرجة التزمت وكان فى باطنه يعج بالمظالم والشرور وبيوت الدعارة التى يسجل التاريخ الإنجليزى أعلى معدلاتها فى تلك الفترة ، وكان الفن المسرحى فى ظاهره أخلاقياً جاداً وفى حقيقته مجموعة من الميلودرامات والهزليات المزيفة والمغيبة للوعى .

لقد كانت كوميديا الأخلاق فى ظاهرها رومانسية النزعة ، واقعية المضمون والإطار ،

ولكنها في حقيقة الأمر لم تكن هذا أو ذاك ، فقد زيفت الرومانسية والواقعية لمصلحة جمهورها الأرستقراطي ففقدت أمانتها الفنية والفكرية .

أما النزعة الرومانسية فقد زيفها تمسك الكتاب بالإطار الواقعي الأرستقراطي لكوميديا السلوك بمضمونها الفكرى المخالف وذلك لأن هذا الإطار الواقعي كان يصور حياة وإهتمامات الجمهور الأرستقراطي الذى يود أن يرى نفسه على خشبة المسرح . وفي هذه الرقعة الواقعية الضيقة من التجربة الإنسانية اختنقت وزيفت النزعة الرومانسية التى تؤمن بالفطرة وحقوق الفرد وبالكرامة الإنسانية حتى في مرحلة البدائية وبالعودة إلى الطبيعة حيث البشر جميعاً سواسية .

لقد أخذ كتاب كوميديا الأخلاق من النزعة الرومانسية قشورها السطحية وزينوا بها التركيب الواقعية القديمة لكوميديا السلوك . ولكن هذه القشور الرومانسية ساهمت بدورها في تزيف الإطار والمضمون الواقعي لكوميديا الأخلاق .

إن الواقعية في المسرح وجدت منذ العصر الإليزابيثي وكان الكاتب الواقعي يحاكي الواقع أما لئيره ويكشف عن جوانبه الخفية دون دعوة مباشرة للإصلاح (كما نجد في كوميديا المدينة) وأما ليفضح مثالبه وجوانب الضعف والخلل فيه مضمناً محاكاته دعوة نقدية غير مباشرة بضرورة الإصلاح (كما نجد في الكوميديا النقدية التى كتبها بن جونسون) . وفي عصر عودة الملكية كان الكاتب الواقعي في كوميديا السلوك يحاكي واقعه المحدود — واقع حياة الطبقة الأرستقراطية — ليحتفل به ويمجده ضارباً عرض الحائط بكل القيم الموروثة . وكانت محاكاته الواقعية — في حدودها الضيقة — تتحلل بالأمانة لأنه لم يحاول أن يضيف على هذا الواقع تبريرات أخلاقية مزيفة أو أن يسمى مفرداته بغير مسمياتها .

أما كوميديا الأخلاق فلم تكن تحاكي الواقع لتحتمل به أو لتنتقده أو لتثيره . . بل كانت تحاكيه لتزيفه . . أى لتفرض عليه تفسيراً رومانسياً خارجياً لا ينبع من داخله ولا يتفق مع منطق أو دينامياته — تفسيراً يرضى جمهورها الأرستقراطي ويقنعه بأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان وبأنه ليس هناك ضرورة ملحة لأن يغير هذا الجمهور من طريقة حياته في شيء أو يفحص قيمة ويعيد حساباته ليحقق المثل الأعلى الذى ينشده . لقد حاولت كوميديا الأخلاق عن طريق الواقعية أن تقنع جمهورها أن المثل الأعلى الذى ينشده قد تحقق بالفعل وذلك عن طريق تصوير الواقع تصويراً مثالياً يتنافى الحقيقة — أى عن طريق تصوير الواقع لا كما هو ولكن كما ينبغي أن يكون .

لقد استخدمت كوميديا الأخلاق النزعة الرومانسية في الفكر لتزيف الواقع كما استخدمت الواقعية في الفن لتزيف النزعة الرومانسية ففشلت فكراً وفنياً – بل وأخلاقياً أيضاً – فالأخلاق لا تحيا في ظل التزيف الفكري والفني . إن هذه الكوميديا نافقت جمهورها فنياً حين قدمت له كوميديا السلوك التي تعود عليها بعد أن زيفت دلالتها الفكرية والأخلاقية ، ثم نافقته أخلاقياً حين صورت له واقعه تصويراً مثالياً خيالياً في ثقة بالغة لا تتشكك أو تردد – كثقة الجهلاء . وكان أن نتج عن كل هذا الزيف والتعamy والتبسيط الساذج المخل للتجربة الإنسانية أن تولدت من هذا النوع الفني المسمى بكوميديا الأخلاق كل الميلودرامات الساذجة في القرن التالي التي رفضت أن تواجه حقيقة واقعها الاجتماعي القبيح وهم بت إلى عالم التبريرات والحلول الأخلاقية الخيالية لتتجنب مسئولية المواجهة والتغيير ولتستريح وتريح .

شريدان وجولد سميث والثورة على كوميديا الأخلاق والعواطف

رغم أن انجلترا قد شهدت في القرن الثامن عشر عدداً هائلاً من الكوميديات التي عرضت بنجاح كبير على مسارحها المختلفة — خاصة مسرحها الرئيسيين (كوفنت جاردن) و(درورى لين) — إلا أن الغالبية العظمى من هذه الأعمال قد سقطت من ذاكرة التاريخ المسرحى وطواها النسيان حتى أن هذا القرن يبدو لنا قاحلاً شديداً الجذب فى مجال الإبداع الدرامى . ولم يحتفظ التاريخ من هذا القرن إلا بعمليتين كوميديتين فقط هما مسرحية مدرسة الفضائح (The School for Scandal) (لرېتشارد برنسل شريدان) ومسرحية تتمسكن حتى تتمكن (She Stoops to Conquer) * (لأوليفر جولد سميث) ، فهاتان المسرحيتان مازالتا حتى الآن تعرضان بين الحين والآخر بنجاح كبير على مسارح انجلترا وبلاد أخرى .

ورغم تميز هاتين المسرحيتين الواضح عن كل نتاج عصرهما الكوميدى إلا أن طبيعة هذا التميز ودرجته قد أثارتنا جدلاً نقدياً عنيفاً تركز فى النقاط التالية :

١ - درجة تحرر هذين العاملين من الرؤية الفكرية والتقاليد الفنية التى أفرزت كوميديا الأخلاق والعواطف خاصة وأن كل من شريدان وجولد سميث قد ثارا ثورة واعية

* ترجمت فى سلسلة من المسرح العالمى التى تصدر عن وزارة الإعلام بالكويت بعنوان تواضعت حتى ظفرت —

على تيار كوميديا الأخلاق الذى سيطر على المسرح الانجليزى آنذاك وهاجمها بشده ، وسعيا عن وعى لتحرير الكوميديا من النبرة الوعظية السطحية المباشرة والمواقف المؤثرة المفتعلة كما تشهد بذلك خطاباتهما وكتاباتهما النقدية المتفرقة وخاصة المقدمات التى كتبها لمسرحياتهما^(١) .

٢ - درجة اقتراب هذين العاملين من شكل وتقاليد كوميديا السلوك فى عصر عودة الملكية من ناحية أو كوميديا العصر الإليزابيثى من ناحية أخرى .

٣ - القيمة الفنية .

وحتى نتمكن من التوصل إلى رؤية نقدية واضحة لطبيعة كوميديات كل من (شريدان) و(جولد سميث) وإلى تقدير سليم لقيمتها الفنية وسط الخلافات النقدية الحادة سنحاول فى هذه الدراسة أن نفحصها فحصاً تحليلياً مقارناً فى ضوء الأنماط الكوميدية الرئيسية الثلاثة فى التراث المسرحى الانجليزى الذى سبقها وعاصرها وهى الكوميديا الإليزابيثية ، وكوميديا السلوك ، وكوميديا الأخلاق التى تلتها . وسوف نركز فى التحليل على العاملين الكوميديين الأساسيين لكل من الكاتين فتنالو لجولد سميث مسرحية الرجل ذو الطبيعة السمحة (١٧٦٨) (The Good - Natured Man) ومسرحية تتمسكن حتى تتمسكن (١٧٧٣) وهما كل ما كتبه للمسرح إذ انصرف جل جهده إلى كتابة الرواية والشعر . أما (شريدان) فسوف نتعرض بالتحليل لكوميديتيه الرئيسيتين وهما الغريمان (The Riv- als (١٧٧٥) ومدرسة الفضائح (١٧٧٧) ، ورغم أن (شريدان) كان رجل مسرح بالدرجة الأولى إلا أنه لم يكتب سوى بضعة أعمال مسرحية فى حياته وانشغل عن التأليف بإدارة مسرح (درورى لين) الذى عمل مديراً له فترة طويلة ، فلم يلب الجانب المسرحيتين السابق ذكرهما لم يكتب سوى مسرحية من فصيلة البرلسك تدعى الناقد (١٧٧٩) سخر فيها من التراجيديات الشائعة فى عصره ، وهزلية قصيرة بعنوان عيد سانت باتريك (St. Patrick's Day عام (١٧٧٥) ، وكوميديا موسيقية هى السيدة أو The Duenna (١٧٧٥) . كذلك أعاد كتابة كوميديا من عصر عودة الملكية وهى كوميديا النكسة أو الفضيلة فى خطر للكاتب (سيرجون فانبره) وعرضها بعنوان رحلة إلى مدينة سكاربارا (١٧٨١) (A Trip to Scarborough) كما أعد نسخة انجليزية من مسرحية أمباني فى بيرو للكاتب الألمانى (فون كوتيزيو) وقدمها بعنوان بيزارو (Pizarro) (١٧٩٩) .

الآراء النقدية المتضاربة

حول

شريدان وجولد سميث :

في دراسة قيمة عن كوميديا الأخلاق الإنجليزية هاجم (آرثر شربو) طائفة النقاد الذين يصرون على رؤية مسرحيات (شريدان) و (جولد سميث) في إطار كوميديا الأخلاق مستنديين إلى حجج واهية مثل وجود تشابه سطحي أو جزئي في بعض التفاصيل والشخصيات بين أعمالهما وبعض كوميديات الأخلاق ، متجاهلين الاختلاف الأساسي في المعالجة الدرامية والبناء والحالة الشعورية العامة^(٢) . ويشترك مع (شربو) في رأيه هذا فريق من النقاد نذكر من بينهم (و . ف . جالا واى) الذى يؤكد بشدة استقلال (جولد سميث) — على الأقل — استقلالاً تاماً عن كوميديا الأخلاق^(٣) . وعلى طرف النقيض من هذين الناقدتين نجد (إرنست برنباوم) ومعه (الاردائيس نيكول) و (ف . ت . وود) ، و (جورج هنرى نيتلتون) و (فريدرك س . بوز) — على سبيل المثال لا الحصر — نجدهم جميعاً يؤكّدون انتهاء الكاتين بصورة أو بأخرى وبدرجة قد تزيد أو تنقص إلى تراث كوميديا الأخلاق^(٤) .

ولا ينحصر الخلاف النقدى بين الفريقين في درجة انتهاء الكاتين إلى كوميديا الأخلاق أو استقلالهم عنها فقط بل يتخطى ذلك إلى القيمة الفنية لأعمالهما فتجد الفريق القائل بانتهاء الكاتين إلى التقاليد الفنية لكوميديا الأخلاق يدين أعمالهما فنياً إما لافتقارها إلى العمق الانساني أو لافتقادها الوحدة الشعورية — كما تقول (مسز أوليفانت) والناقد (بوز)^(٥) أو لبئائها المفكك في رأى (نيكول)^(٦) ، أو لمبالغاتها السقيمة المفتعلة في رأى (الان . س . داونر) ، أو لافتقادها الجدة واعتمادها على الحيل التقليدية المعروفة — كما يرى (مارفين مادريك)^(٧) .

وعلى الطرف الآخر نجد الفريق الذى يؤكد تحرر (شريدان) و (جولد سميث) من كوميديا الأخلاق بمتدح الإيقاع السريع ، والوحدة الشعورية ، والبناء المحكم لنفس

الأعمال مما يجعل القارئ يتعجب كثيراً من تفاوت هذه الأحكام الفنية ، بل ويشك في أن النقاد يتحدثون عن نفس الأعمال .

ومما يزيد الأمور تعقيداً ، أو يزيد الطين النقيدي بله — إذا جاز هذا التعبير ، ويعمق حيرة القارئ وبلبلته ، أن بعض النقاد لا يكتفون برصد أوجه التشابه بين كوميديات شريدان وجولد سميث وكوميديا الأخلاق ، بل يحاولون أيضاً إقامة علاقات وثيقة بين أعمال هذين الكاتبين وكوميديا السلوك من ناحية ، والكوميديا الاليزابيثية من ناحية أخرى^(٨) . ويتجاهل هؤلاء النقاد حقيقة منطقية هامة وهي أننا حين نقول أن عملاً فنياً ينتمى في آن واحد إلى ثلاثة تقاليد فنية مختلفة فإننا في حقيقة الأمر ننفي انتهاءه لأى منهم بصورة كاملة مقنعة .

وفي كل الأحوال النقدية — إذا جاز هذا القول (إذ أنها أحوال عجيبة حقاً) — يلحظ القارئ أن التقييم الفني لهذه الأعمال يعتمد بالدرجة الأولى على رأى الناقد في انتهاء هذه الأعمال بدرجات مختلفة لتراث كوميدى بعينه . فإذا رأى الناقد أنها تنتمى بدرجة أكبر إلى تراث كوميدى الأخلاق وكان يكره هذا التراث أخذ في إدانة الأعمال فنياً ، وإذا رأى أنها تنتمى بدرجة تزيد إلى تراث كوميدى السلوك وكان يهوى هذا التراث بعينه أخذ في إعلاء قيمتها الفنية .

وربما تساءل القارئ عن السر في اعتماد التقييم الفني في حالة أعمال هذين الكاتبين على علاقتها بالتراث الكوميدى في مراحلها المختلفة . والإجابة المنطقية على هذا التساؤل هو أن كوميديات (شريدان) و (جولد سميث) تستمد جزءاً كبيراً من أهميتها وقيمتها الفنية من موقعها الزمنى في تاريخ الكوميديا الإنجليزية . فأننا حين نقرأ هذه الأعمال دون وعى بموقعها التاريخى نجدها رغم جودتها أعمالاً متواضعة فنياً إذا قورنت بكوميديات العصور التى سبقتها أو تلتها . ولكننا حين نقرأ كوميديات القرن الثامن عشر دون غيرها ثم نقارنها بأعمال هذين الكاتبين ندرك كم الانجاز الذى حققتة هذه الأعمال التى تبدو في هذا القرن القاحل مسرحياً كواحات فنية نادرة .

إن العيب في الدراسات النقدية المتضاربة التى أشرنا لها لا يكمن في محاولة رؤية هذه الأعمال في ضوء التراث المسرحى السابق والمعاصر لها . فهذه محاولة مشروعة وقيمة في أى

نشاط نقدي ، وضرورية في حالة هذين الكاتبين بالذات لأنها حاولا أن يثورا على التقاليد المسرحية السائدة ثورة واعية وكتباً نوعاً من الكوميديا كان في رأيها يختلف عن الكوميديا المعاصرة ويمثل شيئاً جديداً . لهذا يجد الناقد لزماً عليه عند تقييم كوميديات هذين الكاتبين أن يقارنها بالكوميديا السائدة في عصرهما ليتحقق من صحة ادعائهما للجدلة والتغيير . ثم عليه بعد ذلك أن يقارن هذه الأعمال بالتراث الكوميدي السابق لا ليحدد انتهاءها الأدبي فقط ، بل ليقرر أيضاً ما إذا كانت الكوميديات الجديدة تمثل تقليداً أو إحياءاً وتطويراً لشكل قديم . وسوف يعتمد تقييمه النهائي لهذه الأعمال على تحليلها الموضوعي أولاً ثم على مقارنتها بغيرها بعد ذلك .

إن العيب إذن في الدراسات النقدية المتضاربة لا يكمن في السياسة النقدية العامة التي تنتجها وإنما ينبع من إساءة فهم وتفسير التراث الكوميدي في العصور المختلفة ، فتجد هؤلاء النقاد يفهمون ويعرفون التراث الكوميدي في أي عصر على أنه مجموعة من الأعراف المسرحية والمواقف والحكايات والشخصيات والتفصيلات الشكلية التي قد تتكرر من عصر إلى آخر ، ويعتقدون أن هذا التكرار يمثل استمراراً لهذا التراث أو ذاك . ومصدر الخطأ في هذا النوع من التفسير لمعنى التراث الدرامي — كوميدياً كان أم تراجمياً — هو تجاهله التام للعامل الأساسي الموحد والمنظم لكل هذه التفصيلات والعناصر المتكررة والذي يمكن أن نسميه بالحساسية الفنية التي تتبلور في ضوء النظرة السائدة للعالم التي قد تختلف من عصر إلى عصر والتي تشكل في ظلها التراث الفني . إن هذا العامل الموحد يصهر ويعيد تشكيل المادة الانسانية المتكررة والموروثات الفنية ليخلق شكلاً فنياً جديداً يعكس رؤية العصر لنفسه بدرجة ما — فالتشابه الحقيقي مثلاً بين كوميديا السلوك وكوميديا الأخلاق لا يكمن في استخدامهما لنفس المادة من مواقف وشخصيات بل يكمن في تشابه الموقف الفكري الذي يعكسانه ، والذي ينبع في كلتا الحالتين من التميز الطبقي لجمهورهما الأرستقراطي . ولكن بينما اعترفت كوميديا السلوك بموقفها الفكري ورؤيتها للعالم واحتفلت بها ، حاولت كوميديا الأخلاق تحت وطأة رياح التغيير الرومانسية أن تخفيه تحت ستار من الزيف العاطفي دون أن تحاول أو أن ترغب حقاً في تغييره .

كذلك إذا اعتنق الناقد التفسير السطحي للتراث باعتباره مجموعة من العناصر الشكلية المتكررة وتجاهل الموقف الفكري الذي ينتظمها في تشكيل فني ما (جيد أو رديء) يعكس الحساسية المهيمنة ، فسوف يفرق في بحر من التفصيلات الفرعية لا شاطئ له ،

ويجد نفسه في نهاية الأمر ينظر إلى الأعمال الفنية ويتناولها كتراكيب ميكانيكية مهلهلة ، لا كآبنية عضوية لها منطقها الداخلي ووحدتها الفنية .

علينا إذن إذا أردنا تجنب هذا المنزلق النقدي الخطير أن نحدد طبيعة تراث كل من الكوميديا الإليزابيثية ، وكوميديا السلوك ، وكوميديا الأخلاق في ضوء النظرة العامة إلى العالم التي يمثلها كل نوع حتى نصل إلى توصيف حقيقي يمكننا من خلاله أن نحدد بأمانة التراث الكوميدي الذي تنتمي إليه أعمال (شريدان) و(جولد سميث) ، وأن نقيم تجربتهما الفنية تقيماً عادلاً صحيحاً .

تراث كوميديا السلوك :

يقول بعض النقاد أن كوميديا السلوك التي ظهرت في عصر عودة الملكية لم توجد فجأة من فراغ في ذلك العصر وإنما كانت حصيلة عملية تطور طويلة بدأت في العصر السابق لإغلاق المسارح عام ١٦٤٢^(٩) ، بل وربما قبل ذلك في أوج العصر الإليزابيثي^(١٠) . وقد تتفق مع هذا الرأي أو نختلف ، ولكننا في أية حالة لا ينبغي أن نستهن بتأثير فترة إغلاق المسارح الطويلة على مسار الحركة المسرحية في إنجلترا ، أو أن ننظر إليها كحادث عارض وتعطيل مؤقت استمرت بعده الحركة المسرحية في طريقها الأول دون تغيير . إن فترة إغلاق المسارح تمثل في حقيقة الأمر إعلاناً بانتهاء عصر وطريقة حياة ، ونظرة إلى العالم . فكما يقول (ل . س . نايت .) :

« كانت الحزب الأهلية وعودة الملكية (بعد فشل الثورة الجمهورية) بمثابة إعلان بانتهاء حقبة تاريخية وبداية الانتقال إلى العالم الحديث ليس فقط في مجالات الانجازات العملية والتفكير الواعي ، بل أيضاً في المجالات اللاواعية — في نظرة الانسان إلى العالم وفهمه له وأحاساسه به — تلك المجالات التي تبطن فلسفاته ومواقفه الواعية»^(١١) .

لقد كانت الرؤية القديمة للعالم التي تعتمد على احترام النظام السلطوى الموروث احتراماً مطلقاً ، وعلى تحالف الدين (وعلى رأسه البابا) مع الملكية (وعلى رأسها الملك) والإقطاع (وعلى رأسه الأمراء) ، والتي صورت الوجود الانساني كسلسلة متشابكة الحلقات إذا اهتزت واحدة منها إنهارت المجموعة ، وكبلت طموح الفرد باسم الدين والأخلاق ،

وحبسته في الدرجة الإجتماعية التي ولد فيها — كانت هذه الرؤية القديمة للعالم في طور الاحتضار منذ العصر الإليزابيثي تحت وطأة القوة الاقتصادية والسياسية المتزايدة للطبقة الجديدة من التجار سكان المدن ، وتحت وطأة الثورة الدينية البروتستانتية بزعامة وليام لوتر التي حررت الفرد من سلطة الكنيسة فاجتذبت الطبقة المتوسطة الجديدة — كانت هذه النظرة القديمة للعالم في طور الاحتضار ولكن الحرب الأهلية التي كانت في آن واحد حرباً إقتصادية (بين طبقات متصارعة) وسياسية (بين نظريتين في الحكم هما الجمهورية والملكية) ودينية (بين أنصار الملك من الأرستقراطية الكاثوليكية والطبقة المتوسطة البروتستانتية) هذه الحرب اسرعت بموت النظرة الموروثة للعالم . لقد كان الملك تشارلز الأول الذي أعدهم البرلمان عام ١٦٤٢ آخر ملك آمن — وآمن معه البعض — بحقوقه الإلهية . ويموته ماتت الفكرة في إنجلترا ، وانتهى التحالف بين السلطة الدينية والسلطة السياسية على المستوى النفسى للأمة . فبعد عودة الملكية باستدعاء تشارلز الثانى من منفاه في فرنسا لتولى العرش نجد انفصلاً تاماً بين الدين والسلطة السياسية ، بل إن السلطة السياسية المثلثة في الملك والطبقة الأرستقراطية أظهرت عداً سافراً للدين الذى ارتبط في أذهانهم بتزمت فئة المتطهرين التي قادت الحرب ضد الملكية . وفي ظل هذا العداء للدين لم يكن من الغريب أن يستشرى الإنحلال الأخلاقى — فالأخلاق مثلها مثل الدين — ارتبطت في أذهان الملك وحاشيته بالمتطهرين .

كذلك ساعدت الاكتشافات العلمية الجديدة خاصة بعد إنشاء الجمعية العلمية الملكية التي ضمت العالم الشهير نيوتن على تغيير صورة العالم القديمة تغييراً جذرياً ، وعلى ترسيخ وتقوية نزعة التشكك في صورة العالم الموروثة والمعتقدات التي صاحبها — فكما يقول (سلجادو) : « هناك صلة واضحة مثلاً بين فكرة اختلاف المظهر عن المخبر التي تتردد دائماً في مسرحيات تلك الفترة والحقيقة العلمية التي كشف عنها اختراع الميكروسكوب وهى اختلاف ظاهر الأشياء عند رؤيتها بالعين المجردة عن حقيقتها عند رؤيتها تحت عدسة الميكروسكوب (١٢) .

وبينما انشغلت الجمعية العلمية باستكشاف حقيقة العالم المادى المحسوس انشغل الفيلسوف (جون هوبز) باكتشاف عالم الأخلاق اللا مرنى وبصياغة فلسفة مادية تنكر الروح والأخلاق والمبادئ ، وتقول بأن الأفكار والمشاعر ما هى إلا انفعالات عضلية جسمية ، وبأن الخوف والرغبة في القوة والسيطرة هما المحركان الأساسيان للإنسان فكراً

وإحساساً وفعلاً . وفي ضوء فلسفة هوبز أصبحت القيم الأخلاقية مثل التسامح أو الكرم أو النزاهة مجرد «أقنعة تخفى خلفها الدوافع والرغبات الذاتية الأنانية البهتة للفرد» ، وأصبح الإنسان «آلة حاسبة أنانية لا هم لها سوى تجنب الألم والبحث عن المتعة»^(١٣) وكان من الطبيعي أن تلقى مثل هذه الفلسفة المشككة الكافرة بالأخلاق هوى في نفس أبناء هذا العصر المشكك فغداً (هوبز) فيلسوف الملك المفضل وبالتالي فيلسوف الطبقة الأرستقراطية وأصبحت الأخلاق عيباً وعاراً ومصدر سخرية لازعة . ويمكننا أن نعزو إلى تأثير فلسفة هوبز قدراً كبيراً من الانحلال والعنف والتشكك الذى ساد سلوكيات حلقة الحاشية والنبلاء والأرستقراطيين في تلك الفترة – أى الطبقة التى كانت تمثل الجمهور الأساسى للمسرح آنذاك .

لقد نشأت كوميديا السلوك في ظل الملك وحاشيته ، بل وكان معظم كتابها من الحاشية أو على صلة وثيقة بالبلاط ، ولهذا عكست الموقف الفكرى الذى تبنته هذه الطبقة وسلوكياتها وقيمتها . لقد كان المسرح في العصر الإليزابيثى موجهاً إلى جمهور يمثل جميع طبقات الشعب وانتماءاته الدينية والفكرية فكان يؤمه النبلاء والحرفيون والفقراء والتجار والملكة في آن واحد لذلك كان على الكاتب المسرحى الإليزابيثى أن يوسع من دائرة اهتماماته وأن يغطى أكبر رقعة ممكنة من التجربة الانسانية المتنوعة المتاحة في مجتمعه وعصره حتى يلمس وجدان أكبر عدد ممكن من جمهوره . أما في عصر عودة الملكية فقد انعكست الآية ، وأصبح على الكاتب أن يضيق رقعة التجربة الإنسانية التى يعالجها ، وأن يمحصر اهتماماته في طبقة إجتماعية واحدة ، ألا يرى سواها حتى يرضى جمهوره . وترتب على ذلك أن جاءت مسرحيات هذه الفترة ضيقة الأفق والنظرة ، تفتقر إلى العمق والثراء الإنسانى ، بل وأيضاً إلى خصوصية التجربة وتفردا ، وبالتالي عالميتها فالفن كما نعرف يحقق العالمية عن طريق التفرد والخصوصية . إن الفقر الإنسانى والفنى الذى تعاني منه معظم كوميديات السلوك (وكذلك التراجمات البطولية التى زاملتها) لا ينبع فقط من تحديد رقعة الرؤية والاهتمام ، وقصرها على حياة طبقة واحدة ونوع واحد من التجربة ، بل ينبع أيضاً من جمودها الفكرى – أى من تمسكها بمجموعة من الأفكار والآراء والنظريات المحددة التى كانت بمثابة القوالب الجامدة التى يستخدمها الكاتب واعياً في تشكيل المادة الانسانية المحدودة المتاحة له وتنميطها . لقد كان كاتب كوميديا السلوك يقترب من التجربة الانسانية لا لينيرها من الداخل أو ليستكشف قوانينها الداخلية دون فرضيات مسبقه ، بل كان

يستخدمها استخداماً تعسفياً جائراً ويشوهها ويزيفها أحياناً ليثبت صحة الموقف الفكري المحدد لجمهوره . لهذا نجد أن كوميديات السلوك تتبع نمطاً واحداً في معالجة مادتها وتشابه إلى حد مزعج وعمل ، وتكرر نفس الآراء والأفكار ، وبالتالي نفس المواقف والشخصيات ، أى أن فقر المادة الإنسانية التي تعالجها هذه الكوميديات صاحبه فقر في الرؤية أدى إلى فقر في التشكيل الفني والصياغة .

لقد فقد المسرح الإنجليزي في الانتقال من العصر الإليزابيثي إلى عصر عودة الملكية النظرة الرحبة العميقة المكثفة للتجربة الإنسانية في جوانبها المتعددة والمتناقضة — أى النظرة الكلية الشاملة ، وفقد معها الشعر بمعناه الحقيقي — أى القدرة على إقامة علاقات حيوية نابضة بين جوانب ومستويات الوجود عن طريق الاستعارة الشعرية ، وانتظام عناصر التجربة الإنسانية المنوعة وتناقضاتها في رؤية فنية متوحدة لا تقيم علاقة مع حاضرها المحلي فقط وإنما تتخطاه إلى العالمية . فبينما كان الكاتب الإليزابيثي يحول تجربته المعاصرة إلى رمز أو استعارة شعرية متجددة الدلالة اكتفى الكاتب المسرحي في العصر الذي تلاه بالمحاكاة الواقعية الثرية محدودة الدلالة لعالم محدود مقيد فجاءت مسرحياته فقيرة في إنسانيتها وفنّها وبرز هذا الفقر بصورة واضحة في طبيعة اللغة المستخدمة التي اتسمت بالدقة الشديدة والوضوح والتحديد فاقتربت من اللغة العلمية ، وفقدت القدرة على الإيحاء ، وثرأ وتنوع حقل الدلالة . إن القارئ حين يقارن اللغة التي يستخدمها كاتب من عصر عودة الملكية ، وليكن (إثريدج) على سبيل المثال باللغة المسرحية لكاتب واقعي من العصر الإليزابيثي مثل (ميدلتون) يجد أن نثر (ميدلتون) يحفل بالإيحاءات والظلال والصور الفنية التي تستدعي إلى المنظر الواقعي على المسرح ، وإلى التجربة المحلية المحددة المعروضة ، أصداًءاً من تجارب أخرى روحية ونفسية وتاريخية تثرى دلالاتها وتعطيها أبعاداً متعددة بحيث تتحول التجربة الواقعية مب صورة محلية محددة تعكسها مرآة المسرح — أى صورة ثرية — إلى رمز غني متعدد الدلالة لمجموعة من المشاعر المتكررة في التجربة الإنسانية — أى إلى شعر مسرحي بالمعنى الصحيح .

إن لغة كوميديا السلوك تحفل بالتشبيهات المحكمة الدقيقة بينما يندر فيها الرمز والاستعارة . كذلك يجد القارئ أن الصيغة البلاغية الأساسية المتكررة في لغة هذه المسرحيات هي الإبجرام — أى الجملة القصيرة المنمقة التي تعبر عن قول مأثور ، أو مثل سائر ، أو حكمة معينة . وكانت هذه الإبجرامات تمثل آراء وأفكار جمهور هذه

المسرحيات ، وتلخص موقفهم الفكري الواعي من العالم . وعادة ما نجد أن هذه الإيجرامات لا تنبع من داخل الموقف أو المسرحية ، بل يفرضها الكاتب على الحوار فرضاً دونما تبرير فني أو منطقي . كذلك تنحول لغة وحوار مسرحيات السلوك إلى التبسيط والتحديد والوضوح على حساب الكثافة والعمق ، بينما تسعى لغة المسرح الإليزابيثي إلى تحقيق الكثافة الاستعارية التي تثرى عالم المسرحية الوجداني والفلسفي من خلال ربط تجارب مختلفة ومستويات مختلفة للتجربة الواحدة ربطاً استعارياً متواتراً^(١٤) .

إن معظم كتاب مسرحيات السلوك يلتزمون بسياسة درامية واحدة أو منهج ابداعي واحد يتلخص في :

- ١ - التحديد الشديد لمجال الرؤية .
- ٢ - التبسيط الشديد في تفسير الرؤية مع التركيز على عناصر بعينها وتجاهل غيرها تجاهلاً تاماً بعيداً عن أية مقتضيات فنية .
- ٣ - التلميط والتعميم في معالجة وتقديم العناصر المختارة .

ولقد أضعفت هذه السياسة الدرامية من عنصر الواقعية في كوميديا السلوك إلى الحد الذي جعل ناقدين يتمتعان برؤية ثابتة مثل (تشارلز لام) في القرن التاسع عشر ، و (بونامي دوبريه) في القرن العشرين يصفانها بأنها كوميديا تصور عالماً خيالياً لا علاقة بأى واقع تاريخي معروف ، وذلك في معرض الدفاع عنها ضد تهمة الانحلال والبذاءة^(١٥) . لقد بالغ كتاب كوميديا السلوك في تأكيد نظرتهم المحدودة المتميزة للعالم عن طريق تبسيطها ، والتركيز عليها ، واستبعاد كل العناصر التي قد تناقضها ، في افتقاد تام للموضوعية الفنية والفكرية ، فجاء تصويرهم لها كاريكاتورياً مبالغاً ، يفقد القدرة على الإقناع الفني أو على إقامة جدل حقيقي بين العمل الفني والواقع الإنساني .

إن تفوق الكوميديا الإليزابيثية على كوميديا السلوك يكمن في رحابة رؤيتها ، وموضوعيتها وشجاعتها في تصوير التناقضات والصراعات التي تكتنف رؤيتها الفكرية دون تبسيط أو تزيف — أى في أمانتها الفكرية التي تجسدت بالدرجة الأولى في بنائها الدرامي المميز . فالاختلاف الحقيقي بين الكوميديا الإليزابيثية في أفضل صورها وبين كوميديا السلوك في أحسن حالاتها ليس اختلافاً في نوعية ودرجة تنوع المادة بالدرجة الأولى ، بل اختلاف في نمط الإبداع والسياسة الدرامية التي يملئها والبناء الدرامي الذي

ينتج عنها . فإذا قارنا مسرحية لكاتب متميز من عصر عودة الملكية مثل (وليام ويتشرلي) ، ولتكن مسرحية الصريح المباشر (The Plain Dealer) (١٦٦٧) بمسرحية لكاتب إليزابيثي يقترب من (ويتشرلي) في الشخصية والمزاج العام إلى حد كبير هو بن جونسون - ولتكن مسرحية الثعلب (Volpone) (١٦٠٦) - فسوف نجد أن مسرحية (جونسون) تقدم تجربة فنية أكثر ثراء وعمقاً وذلك رغم أنها أقل ثراء وتنوعاً في مادتها الأولية .

إن مسرحية (جونسون) تقدم حبكة واحدة أساسية تصور التدمير والانحلال الذي يصيب الإنسان حين يستسلم لشهوات الجسد وعبادة المال بحيث يغدو أقرب إلى الحيوان منه إلى البشر . وترتبط بهذه الحبكة الرئيسية حبكة ثانوية تقدم تنوعاً على الفكرة الأساسية . ويترجم (جونسون) دمار إنسانية الإنسان إلى استعارات شعرية ساخرة تكشف عن الحيوان الرابض خلف القناع البشري الزائف على النهج الذي اتبعه صلاح عبد الصبور في قصيدته عن بشر الخافي . لقد نزل بشر في قصيدة عبد الصبور إلى السوق يبحث عن «الإنسان الإنسان» فلم يجد سوى «الإنسان الثعلب» و «الإنسان الفهد» و «الإنسان الكركي» وغيرهم من المسوخ (القصيدة في ديوان احلام الفارس القديم) . وبالمثل يصور (جونسون) عالماً ضل طريقه ، وفقد قيمه المعنوية ، يسيطر عليه عابد الذهب «فولبون» أو الثعلب ، وخادمه «موسكا» أو «الدبابة» ، وتقطنه الطيور الجارحة (Corvino, Corbac cio, Voltore) إلى جانب أنماط من البشرية الشائثة المتمثلة في (كاستروني) الخنص و (نانو) - القزم ، و (اندروجانيو) الخنثى - وكلهم أبناء الثعلب (فولبون) الذي فقد إنسانيته حين عبد المال ولم يعد قادراً على إنجاب بشر أسوياء .

وبينما تشبه مسرحية (جونسون) في بساطتها الظاهرية قصص الحيوانات التعليمية (Beast Fables) التي نجدها في كليلية ودمنه مثلاً ، تبدو مسرحية (ويتشرلي) لأول وهلة أكثر نضجاً وتركيباً وتنوعاً . فمسرحية الصريح المباشر تحوى ثلاث حكايات اقتبس (ويتشرلي) إحداها من مسرحية الليلة الثانية عشرة (لشكسبير) والأخرى من مسرحية عدو البشر (موليير) والثالثة من مسرحية الخادعون لكاتب معاصر له هو (جون ويلسون) . كذلك اقتبس (ويتشرلي) مشهداً من مسرحية أخرى (موليير) هي نقد مدرسة الزوجات . ورغم وفرة المادة المقتبسة وتنوعها إلا أن مسرحية (ويتشرلي) - على عكس مسرحية (جونسون) - تمثل تجربة فنية هزيلة وذلك لأن المؤلف يتبع في تشكيل وصياغة مادته أسلوباً ينحو إلى التبسيط والتسطيح ، والتنميط والمبالغة ، بحيث تتحول الشخصيات المنوعة التي

تعج بها المسرحية إما إلى شخصيات كاريكاتيرية مبالغه — مثل شخصية بطل المسرحية البحار (مانلى) الكاره للبشر ، أو شخصية الأرملة (بلاك ايكز) التى تهوى المحاكم والقضايا فى حبكة أخرى ، وإما إلى شخصيات نمطية مبسطة ، أشبه بالدمى المتحركة — مثل (فيديليا) التى تتكرر فى زى رجل لتتبع حبيبها (مانلى) — كما تنكرت (فيولا) فى مسرحية الليلة الثانية عشرة لتبقى مع حبيبها (أورسينو) ، مع الفارق الكبير طبعاً بين الشخصيتين ، أو مثل (أوليفيا) ، حبيبه (مانلى) ، التى تخونه وتزوج من آخر ثم تشتتى وتحاول إغواء (فيديليا) المتكررة التى يستخدمها (مانلى) بدوره لاستدراج حبيبته السابقة إلى موعد حتى يغتصبها انتقاماً من خيانتها له .

إن (ويتشرلى) يفشل فى إقامة منطق درامى مقنع — سواء من ناحية الترابط السببى الواقعى المنطقى أو الشعرى الوجدانى أو الاستعارى — ينتظم الحركات الثلاث فى رؤية فكرية شعورية تحقق للعمل قدراً من الوحدة الفنية . فالقارئ يشعر أن كل حبكة تمثل مسرحية هزلية منفصلة ويدرك أن تعدد الحركات وحده — أى تنوع المادة الخام التى يستخدمها الكاتب — لا يفرز بالضرورة ثراءً فنياً . إن ثراء العمل الفنى يكمن فى تشابك وتنوع وتعدد — أى كثافة العلاقات الداخلية التى تربط عناصره بعضها ببعض على مستويات مختلفة مهما قلت هذه العناصر . ولقد فشل (ويتشرلى) فى إقامة مثل هذه العلاقات العضوية الداخلية بين عناصر مسرحيته حين ركز على السلوكيات الخارجية متجاهلاً دلالاتها النفسية والفكرية تماماً وأبعادها الجمالية فجاءت مسرحيته ميكانيكية التركيب ، هزيلة فى التجربة الفنية التى تطرحها رغم كثرة وتنوع مادتها .

لقد أدى التيار العقلانى الذى ساد عصر عودة الملكية تحت تأثير الاكتشافات العلمية ، ونظرية (هوبز) فى الأخلاق ، والنظرة الفلسفية الآلية إلى العالم ، إلى اعتناق المثقفين فى هذا العصر موقفاً عقلانياً جامداً معادياً للعواطف والمشاعر الإنسانية ، وأدى هذا بدوره إلى انتفاء بعد هام من أبعاد التجربة الإنسانية هو البعد الأخلاق والروحانى فى الفن والحياة على السواء . ويلخص (نايت) هذا الموقف الفكرى حين يقول : «إن كوميديا السلوك فى عصر عودة الملكية كانت ظاهرة أدبية عكست تفتت وحدة النفس الإنسانية وانقسامها إلى شطرين منفصلين هما العقل والشعور»^(١٦) . وقد ظل هذا الانقسام والتفتت مهيمناً على العصر حتى بعد ظهور التيار الرومانسى وأبرز فى الفترة التالية كوميديا مشابهة هى كوميديا الأخلاق والعواطف .

تراث كوميديا الأخلاق والعواطف :

إن المتأمل للتعريفات النقدية التي ظهرت في القرن العشرين لكوميديا الأخلاق والعواطف يلحح عدداً من الصفات التي تتكرر من تعريف نقدي إلى آخر . ويمكننا تلخيص الملامح التي اتفق عليها النقاد والدارسون فيما يلي :-

- ١ - بساطة اللغة وبعدها عن الكثافة الشعرية^(١٧) .
- ٢ - وضوح الموعظة الأخلاقية وصيغتها المباشرة^(١٨) .
- ٣ - التأكيد على خيرية البطل الفطرية رغم سلوكه الخاطئ مما يجعلنا نتعاطف معه مهما بدا منه .
- ٤ - وجود كم كبير من العواطف السهلة السطحية التي لا تستند إلى موقف منطقي يستدعيها ويبررها^(١٩) .
- ٥ - الاعتقاد بأن التوجه إلى عواطف الإنسان ومخاطبة مشاعره كفيل بإيقاظ طبيعته الخيرة ومحو كل آثامه^(٢٠) .
- ٦ - الابتعاد التام عن السخرية والنقد اللاذع واستبدالهما بمبدأ التعاطف مع جميع الشخصيات^(٢١) .
- ٧ - صبغتها التعليمية الواضحة^(٢٢) .
- ٨ - افتقارها في أحيان كثيرة إلى القدرة على اقناعنا درامياً بالموعظة الأخلاقية المطروحة^(٢٣) ، وذلك رغم التزامها التام بالواقعية في اختيار الشخصيات وأماكن الأحداث^(٢٤) .

وقد يبدو لنا لأول وهله أن هذه الملامح تقدم في مجموعها وصفاً شافياً لكوميديا الأخلاق ولكن النظرة المتروية تكشف لنا غياب العنصر الأساسي الذي يتنظم هذه الملامح في رؤية درامية فكرية محددة ألا وهو عنصر السياسة الدرامية المتبعة في تشكيل المسرحية والذي يحدده منهج أو غمط الإبداع الذي يتحدد بدوره في إطار الرؤية السائدة للعالم .

إن غياب العنصر الأساسي يجعل أي تعريف لكوميديا الأخلاق يكتفى برصد الملامح السابق ذكرها تعريفاً ناقصاً ، بل ومزيفاً . ويتضح لنا هذا الزيف حين نجد أحد النقاد

يعقد مقارنة مجحفة بين مسرحية من العصر الإليزابيثي هي مسرحية (بن جونسون) المسماة الشيطان حمار (The Devil is an Ass) والكوميديات الأخلاقية في ضوء تعريف لكوميديا الأخلاق يكتفى برصد الملامح ويتجاهل العنصر الفكري المنظم للرؤية والسياسة الدرامية في البناء ، ويخلص إلى أن واحدة من الحبيكات الثانوية في مسرحية (جونسون) تمثل في ذاتها مسرحية من مسرحيات الأخلاق والعواطف . وحجة هذا الناقد هي أن حبكة (جونسون) الفرعية تعتمد على فكرة أساسية تكررت فيما بعد في كوميديات الأخلاق في القرن الثامن عشر وهي فكرة إمكانية تقويم أى إعوجاج أو فساد أخلاقي عن طريق مخاطبة العواطف واستثارة نزعة الخير المتأصلة في النفس البشرية^(٢٥) .

وينسى هذا الناقد حقيقة فنية هامة وهي أن أى عنصر من عناصر العمل الفني يتشكل معناه في ضوء علاقته بغيره من العناصر في إطار معنى متكامل . وفي محاولة نقدية ماثلة تسعى للبحث عن بذور كوميديا الأخلاق في العصر الإليزابيثي نجد ناقداً يؤكد أن العصر الإليزابيثي كان عصراً وحشياً همجياً إباحياً يفتقر إلى العواطف النبيلة والمشاعر الرقيقة ولهذا لم نجد فيه بذور كوميديا الأخلاق تربة صالحة للنمو والازدهار^(٢٦) . ولو كان هذا الناقد قد تمنع في قراءة بعض كوميديات شكسبير لأدرك زيف الصورة التي يرسمها للعصر الإليزابيثي وزيف نظره النقدية أيضاً .

ولقد حاول (آرثر شربو) في دراسته المتعمقة لكوميديا الأخلاق والعواطف أن يتجنب هذا المنزلق النقدي الخطير في تعريف هذا النوع الدرامي ، وأن يقدم تعريفاً يرتكز أساساً على أسلوبها الخاص في تشكيل التجربة الإنسانية . وتوصل (شربو) من فحصه لعدد كبير من الكوميديات الأخلاقية إلى أنها جميعاً تتبع أسلوباً في التشكيل الدرامي يعتمد على تسطيح الصراع وتنميته عن طريق الإغفال المتعمد لبعض جوانب التجربة المطروحة والتركيز على جوانب معينة والمبالغة في تصويرها^(٢٧) .

وعادة ما تؤدي هذه السياسة الدرامية إلى أن تتسم التجربة المطروحة بقدر كبير من المبالغات والتضخيم الكاريكاتوري ، وبالتالي بنوع من عدم التناسب والتناسق - أى التشويه من ناحية التشكيل . كذلك كثيراً ما يؤدي تركيز هذا النوع من الكوميديا على استثارة نوع محدد من الإستجابة العاطفية عن طريق إغفال العناصر المضادة له من التجربة إلى تسطيح التجربة المطروحة وإلى إضعاف إمكانات الصراع والتوتر الدرامي . وفي هذا لا تكاد كوميديا الأخلاق تختلف كثيراً عن كوميديا السلوك التي سبقتها .

وقبل (شربو) بما يربو على المائة عام تنبه ناقد آخر إلى مبدأ التبسيط عن طريق الإغفال الذى يحكم السياسة الدرامية فى كوميديا الأخلاق والذى يزيّف ويسطح فحواها الفكرى ويشوه نسبها الجمالية بدعوى البساطة وتحت شعارها . ففى عام ١٨٢٠ كتب (و. أو كسبرى) مقدمة نقدية هامة لمسرحية الهارب (The Deserter) لكاتب يدعى (ديبدين) (Dibdin) — انتقد فيها بناء المسرحية قائلاً : «لقد أصبحت كلمة البساطة مفضلة لدى نقادنا اليوم . ولكن ، ألا يحق لنا أن نسألهم ماذا يقصدون حقاً بهذه الكلمة المسرحية التى ترفع أى عمل فنى فى نظرهم إلى قمة التميز ؟ إن القيّارة ذات الثلاثة أوتار أبسط بطبيعة الحال من قيّارة لها ثمانية وأربعين وترّاً . ولكن هل تتساوى الأولى مع الثانية فى حلوة الأنغام وفعالية الأداء ؟ إن تكرار أية أنغام مهما كانت عذوبتها يصيبنا بالملل بعد قليل ، وينطبق نفس الشيء على أى نوع من أحاسيس المتعة . إن الأحساس بالجمال فى لوحة فنية يعتمد على إدراكنا لعلاقة التناسب بين الأجزاء المختلفة والانسجام بين الألوان المتعددة . كذلك فالعلاقات المتشابهة بين الأنغام هى التى تخلق الإحساس بالهارمونى — أى الانساق والتوافق الموسيقى . وإذا كان هذا هو الحال فى كل أشكال المتعة الفنية ، لماذا إذن يصير النقد فى مجال الأدب والدراما على رفع شعار البساطة هذا الذى لا يعدو أن يكون دعوة للفقر الفنى والممل ؟ » (٢٨) .

وإذا فحصنا نتاج الكوميديا الأخلاقية عامة ، ومسرحيات واحد من أقطابها وهو (ستيل) بالذات لأدركنا مدى صدق نظرة هذا الناقد إلى الأمور إذ أن مبدأ البساطة الذى تلتزم به هذه المسرحيات يعنى فى حقيقة الأمر التبسيط المخل بحيث تغدو البساطة كلمة جذابة مهذبة مدلولها الحقيقى الهزال الفنى والفقر الإنسانى (٢٩) .

وتنبهنا ملحوظات (شربو) فى القرن العشرين ، وتعليقات (أو كسبرى) فى القرن التاسع عشر إلى التشابه الشديد بين أسلوب التشكيل الدرامى فى كوميديا الأخلاق وأسلوب التشكيل فى كوميديا عودة الملكية إذ نجد أن الهدف النهائى الذى يحدد منهج التشكيل فى كليهما هو التبسيط عن طريق الإغفال المتعمد لبعض العناصر والمبالغة فى تأكيد عناصر أخرى فى التجربة المطروحة وذلك لتدعيم نظرية مسبقة بعينها . إن كلا من النوعين يحاول الهروب من مواجهة الحقيقة الإنسانية والإحاطة بها فى تشابكها وتعقيدها وغموضها عن طريق طرح صورة زائفة مبسطة لها ترضى جمهورها ، وتجنبه إدراك حقائق واقعه ووجوده . فالتبسيط والتسطيح من ناحية ، والتركيز عن طريق المبالغة من ناحية أخرى هما

الملمحان الأساسيان في أسلوب التشكيل الدرامي لكل من كوميديا الأخلاق وكوميديا السلوك التي سبقتها . وفي هذا يكمن اختلاف هذين النوعين عن الكوميديا في العصر الإليزابيثي التي سعت بصدق إلى تعرية النفس الإنسانية وإلى فحص القيم والمعتقدات والصيغ الفكرية الموروثة التي تنظم علاقة الفرد بالمجتمع وبالوجود فحصاً أميناً شجاعاً - كما فعل شكسبير حين تناول المفهوم الرومانسي للحب بالتشريح وفكرة الزمن والعزلة في أحضان الطبيعة في كوميدياته الشعبية وخاصة حلم ليلة صيف وكما تهوى ، وكما تعرض كل من بن (جونسون) و (مدلتون) وغيرهما لسيطرة المال والجنس على مجتمع المدينة في كوميدياتهم الواقعية . لقد كانت الدراما في العصر الإليزابيثي في أفضل صورها نشاطاً تجريبياً معروفاً خلافاً تحكمه مبادئ الإحاطة والشمول والتكثيف عن طريق جدل العناصر المتنافرة . أما كوميديا السلوك والتراجيديات البطولية التي صاحبتهما ، وكوميديا الأخلاق والميلودرامات التاريخية التي واكبتهما فكانت تمثل في جوهرها نشاطاً هروبياً ، ترفيهياً ، تسكينياً ، تزييفاً ، تغيباً ، يسعى إلى ترسيخ قيم بعينها لحساب مجموعة بعينها ، وإلى تزييف وعي الإنسان بحقيقة عالمه . ولهذا جاء الصراع الدرامي في هذه المسرحيات صراعاً سطوحيًا محسوماً منذ البداية ، فالأبيض أبيض ، والأسود أسود وفق النظرة الفكرية المسبقة التي تدعو لها المسرحية بثقة حاسمة . ولهذا أيضاً يغيب من هذه الكوميديات أي فحص صادق لدوافع الفعل الإنساني وأي تصوير مقنع للحقيقة النفسية للشخصيات ، فالحدث الدرامي في هذه المسرحيات لا يتحدد مساره ونهايته في ضوء أية معطيات درامية مقنعة من أفعال أو شخصيات ، بل يتحدد وفق عناصر خارجية مسبقة تتكون من مجموعة من المبادئ والأفكار الجامدة التي يفرضها الكاتب من الخارج على التجربة المطروحة لمصلحة صيغة فكرية بعينها .

إن كوميديا السلوك قد تختلف عن كوميديا الأخلاق في إباحية الأولى وتشككها العقلاني في الموروثات الأخلاقية ، وتزمت الثانية وعاطفيتها وتفاؤلها . ولكن كلا النوعين يشتركان في طابع التسطيح والدعاية الذي يميز أسلوب نظرتهما إلى العالم وتناول التجربة الإنسانية . ولنتوقف قليلاً هنا لنفحص حالة التفاؤل الرومانسي هذه التي هيمنت على كوميديات الأخلاق حتى ندرك دلالاتها في علاقتها بشكلها الدرامي .

يقول (د . س . سافيدج) إن القرن الثامن عشر يتفرد في تاريخ الثقافة الإنجليزية بخاصية معينة هي الرغبة العارمة والإصرار الحاد لدى مفكره ومثقفيه وفنانيه على إقامة

علاقة تماثل بين عالم الفن والأخلاق والعالم الطبيعى وعلى إيجاد قوانين عامة ثابتة تلعب في مجال الأخلاق والفن الدور الحيوى الذى يلعبه قانون الجاذبية الذى اكتشفه نيوتن في مجال الطبيعة^(٣٠) . لقد غدت صورة الطبيعة الفيزيقية المنظمة التى بدت للعصر في ضوء اكتشافات نيوتن كالساعة المنضبطة التى تعمل وفق قوانين ثابتة أزلية هى المحك والمثل الأعلى لدى المفكرين والمنظرين في مجالات الفنون والدين والسياسة والفلسفة والأخلاق ، وحاول كل في مجاله البحث عن النظام الثابت والقوانين الأزلية خلف المتغيرات والعوارض . وأدى الاعتقاد بإمكانية اكتشاف مثل هذه الأنظمة الثابتة في شتى المجالات الإنسانية والفيزيقية — إلى سيادة روح من التفاؤل والثقة بحيث انتضت فكرة وجود الشر أو الخلل في العالم بأى صورة من الصور إذ اعتقد المفكرون إن ما درجت الإنسانية على تسميته بالشر في العصور المظلمة قبل أن يسطع نيوتن على العالم بنوره — كما قال عنه الشاعر (بوب) (Alexander Pope) — كان نتاج قصور في الرؤية العامة وجهل بطبيعة العلاقات بين معطيات الكون . أى أنهم اعتقدوا أن ما قد يراه البعض شراً ، ما هو في حقيقة الأمر إلا شيء ضرورى وهام له دوره الحيوى في النظام العام مما ينفي عنه صفة الشر ويجعله في نهاية الأمر ، وفي إطار النظام المهيمن خيراً^(٣١) وغنى عن الذكر أن هذه النظرة الآلية المتفائلة إلى العالم ومعطيات الكون تحمل في ثناياها قدراً لا يستهان به من التبسيط المخل والتزييف إذ تقول ضمناً أنه ليس في الإمكان أبدع مما هو كائن وأن كل الشرور يمكن تبريرها وبالتالي تنفى أى دافع أو مبرر للتغيير الجذري في أى مجال من المجالات .

ويستطيع القارئ هنا أن يلمح العلاقة الوثيقة بين هذه النظرة التفاؤلية التسطيحية الساذجة وأسلوب التشكيل في كوميديا الأخلاق الذى يعتمد على الاغفال والتبسيط . بل إن هذه النظرة التفاؤلية التى ميزت القرن الثامن عشر ما هى في جوهرها إلا أسلوب تشكيل للعالم يغفل عمداً ما لا يتفق والنظرية المسبقة التى تحكم هذا التشكيل . ولقد وصف (وايل سايفر) طريقة رؤية العالم — أى الأسلوب الفكرى السائد في تفسير العالم في القرن الثامن عشر بأنه أسلوب تجرئى تنظيرى لا يتورع عن استبدال الحقائق بأفكار وهمية حتى يخلق صورته المنشودة عن عالم منطقى منظم تخضع فيه المشاعر الإنسانية جميعها لهذه الصورة العقلانية المسبقة . ويضيف (سايفر) أن هذا الأسلوب الفكرى في تناول العالم والذى يهدف إلى التصالح ونفى المتناقضات من خلال نظريات يطرحها كفرضيات مسبقة هو أسلوب يفتر بطبيعة الحال إلى إمكانيات الجدل الحقيقى والصراع الدرامى^(٣٢) .

نمط الرؤية والتشكيل

في كوميديات

شريدان وجولد سميث :

وفي ضوء الملاحظات السابقة حول طبيعة وأسلوب التشكيل الدرامي في تراث كوميديا السلوك وكوميديا الأخلاق والكوميديا الاليزابيثية سنحاول الآن أن نحدد علاقة كل من (شريدان) و (جولد سميث) بهذا التراث . وحتى يتسنى لنا ذلك علينا أولاً أن نفحص أسلوب التشكيل الدرامي في أعمالهما .

إذا تأملنا مسرحيات الرجل ذو الطبيعة السمحة وتمسكن حتى تتمكن (لجولد سميث) ومدرسة الفضائح والغريمان (لشريدان) فسوف نجدتها جميعاً تشترك في سياسة درامية أساسية جوهرها الوحدة من خلال التنوع ، والتكشف عن طريق التقاطعات الدائمة . فكل مسرحية من هذه المسرحيات تتكون من حبتين رئيسيتين تتقاطعان بصورة دائمة بعضهما مع البعض من ناحية ومع مجموعة من الأحداث الفرعية من ناحية أخرى . وترتبط الحبتان في كل مسرحية من خلال شخصية تتكرر في هذه المسرحيات وهي شخصية «الوصى» . ففي مسرحية الرجل ذو الطبيعة السمحة يصل (جولد سميث) الحبكة التي تصور قصة غرام (أوليفيا) بالشاب (ليونتاين) بالحبكة التي تدور حول علاقة الحبيين (هانى وود) و(مس ريتشارد) من خلال شخصية العجوز (كروكر) الذي يجعله والد (ليونتاين) والوصى على (مس ريتشارد) . وفي مسرحيته الثانية تتمسكن حتى تتمكن نجده يستخدم شخصية السيد (هارد كاسل) ليربط حبتين غراميتين إذ يجعله والد (مس هارد كاسل) والوصى على (مس نيفيل) .

ويتكرر نفس أسلوب الربط بين الحبتين في مسرحيات (شريدان) فهو يجعل (سير تيزل) في مدرسة الفضائح وصياً على (ماريا) من ناحية وعلى الأخوين (تشارلز وجوزيف سيرفيس) من ناحية أخرى . وفي مسرحية الغريمان يجعل (سير تشارلز أبلوت) والد (كابتن أبلوت) في واحدة من الحبتين والوصى على الفناء (جوليا) في الأخرى . وإلى جانب الربط بين الحبتين عن طريق «الوصى» في هذه المسرحيات عادة ما نجد رابطة صداقة تجمع بين أبطال الحبتين .

ولا ينحصر مبدأ التنوع والتقاطع في هذه المسرحيات في ثنائية الحبكة فقط إذ أن كل مسرحية تمحوى إلى جانب الحكيتين الرئيسيتين عدداً كبيراً من الشخصيات المتنوعة التي تمثل قطاعات مختلفة من المجتمع ، فهناك الآباء والأصدقاء ، والخدم والزوار ، والتجار والرفييون والمحتالون . ورغم أن مثل هذه الشخصيات قد تعد شخصيات ثانوية عادة ، تشكل خلفية إجتماعية للأحداث ، إلا أنها في مسرحيات (شريدان) و (جولد سميث) تقف في مقدمة المسرح والأحداث جنباً إلى جنب مع الأبطال ، وتعيش حياتها العادية التافهة التي تتقاطع بصورة مستمرة مع حياة الأبطال التي تيمن عليها العواطف بحيث تظل الصورة المسرحية المطروحة متعددة الألوان لا تيمن عليها فكرة واحدة ، ومتزنة النسب والأبعاد لا تصور الحياة من منظور ضيق محدود .

ويعمد الكاتبان في طرحهما للحكيتين الأساسيتين في كل مسرحية إلى خلق أكبر عدد من الفرص والمواقف التي تسمح لهذه الشخصيات الثانوية باحتلال خشبة المسرح كشخصيات رئيسية . ففي مسرحية تتمسكن حتى تتمكن - على سبيل المثال - نجد (جولد سميث) يوقف سير الأحداث في واحدة من حكيتيه ليخلق موقفاً كوميدياً ساخراً ، بالغ الفكاهة ، تضطلع ببطولته شخصية ثانوية هي شخصية الرفي الساذج - الماكر (توني لامبكين) ففي هذه الحبكة يحاول (مس نيفيل) استرداد جواهرها من زوجة الوصى عليها (مسز هارد كاسل) حتى تتزوج حبيبها (هيستينجنز) . وحين تفلح في الحصول عليها بعد جهد شاق تعطيها لحبيبها الذي ترمع الفرار معه . والأحداث حتى هذا الحد تسير بصورة طبيعية . ولكن فجأة نجد المؤلف يعقد الأمور عمداً فيجعل (هيستينجنز) يعهد بصندوق الجواهر إلى صديقه (مارلو) ليحفظه له ، ثم يجعل (مارلو) بدوره يعهد بالصندوق إلى زوجة الوصى (مسز هارد كاسل) لتحفظه له حيث أنه يجمل قصة الحصول على الجواهر تماماً . وهكذا تعود الجواهر مرة أخرى إلى زوجة الوصى القاسية وتبدأ الحبكة في التطور مرة أخرى . والهدف الدرامي الوحيد من هذا التعقيد المؤقت لسير أحداث الحبكة هو خلق الفرصة للمشهد الكوميدي الذي يبدأ حين تكتشف زوجة الوصى عند حصولها على الجواهر من (مارلو) خطة الهروب التي دبرتها (مس نيفيل) فنصر على إبعادها عن المنزل وحبسها في مكان أمين بعيداً عن حبيبها وتصحب معها الرفي (توني) لحراستها فيضللها (توني) ويوهمها أن العربية والخيول تنهب الطريق إلى مقصدها بينما هي في حقيقة الأمر تدور حول المنزل في الظلام الحالك . وفجأة يوقف (توني) العربية ، بعد أن خاض بها في أحوال

الحديقة ومسقاة الخيل ليوهم (مسز هارد كاسل) بوعورة الطريق ويوهمها أن زوجها الواقف في الحديقة قاطع طريق ينوى نهب أموالها وقتلها .

وفي مسرحية الرجل ذو الطبيعة السمحة يتبع (جولد سميث) نفس السياسة الدرامية ، فهو لا يتورع عن تعطيل سير الأحداث في الحبكة الرئيسيتين ليقدم لنا موقفا كوميدياً لشخصيات ثانوية مثل المشهد الذى يلتقى فيه الوصى (كروكر) بوكيل الضيعة وتبرز فيه هذه الشخصية الثانوية ، ومثل الموقف الذى يجعل فيه البطلة المتعلمة (أوليفيا) تطلب من خادمتها الجاهلة (جارنيت) أن تكتب خطابا نيابة عنها ، متعلقة بعذر واه هو توتر أعصابها ، ثم ترسل هذا الخطاب مع خادم ثمل يترنح فيقع منه الخطاب أمام الوصى (كروكر) . ويتنتج عن هذا الموقف مشهدان فكاهيان هما مشهد تأليف (جارنيت) للخطاب ، ومشهد قراءته ومحاولة فك طلاسم خط وهجاء (جارنيت) من جانب (كروكر) والخادم الثمل .

وتحظى الشخصيات الثانوية في مسرحيات (شريدان) مثل (تريپ) و (موسى) و (مسز سنيرول) و (مسز كاندر) و (كراب ترى) و (سينيك) في مدرسة الفضائح ، و (مسز) (مالا بروب) في الغريمان بنفس المعاملة والعناية الدرامية حتى انها تتفوق في بعض الأحيان على الشخصيات الرئيسية . ف (مسز) (مالا بروب) مثلا التي تمتعنا بحديثها الفكاهي عن تعليم المرأة في المشهد الثانى من الفصل الأول في الغريمان وتصر على استعراض عضلاتها اللغوية واستخدام كلمات ضخمة متفجرة تخطىء في نطقها مما يوقعها دائما في أخطاء محرجة كأن تقول مثلا :

“I was Prostituted on the floor”

وهى تقصد :

I was Prostrated on the Floor”

(فالأولى تعنى لقد أصبحت عاهرة على الأرض بينما تعنى الثانية لقد وقعت وتمددت على الأرض) - مسز (مالا بروب) هذه تبقى في الذاكرة طويلا بعد أن ننسى إبطال المسرحية .

وبما لا شك فيه أن التقاطع الدائم بين الأحداث الفرعية والحبكة الرئيسيتين في هذه المسرحيات إلى جانب تقاطع الحبكة نفسها قد يجعل هذه المسرحيات تبدو في ظاهرها مجموعة من المشاهد المفككة التي لا تبلور حدثا دراميا ناميا . ولكن المسرحيات لا تفتقر في

حقيقة الأمر إلى الوحدة الفنية ولكنها نوع من الوحدة الفنية يختلف عن الوحدة التابعة من الحدث الدرامى المتطور النامى . إن الحدث الدرامى فى هذه المسرحيات يتبلور لا عن طريق التطور أساسا بل عن طريق الكشف لأبعاد الموقف المبثى فى كل حبكة من خلال تجاور الحبكة زمانيا ومكانيا وتجاورها مع الأحداث الفرعية . إن الموقف الأساسى مثلاً فى كل من الحبكة فى مسرحية مدرسة الفضائح موقف يتسم بالغموض وبحكمه سوء الفهم . فعلاقة (ليدى تيزل) بزوجها (سيربيتز) يعكس صفوها شكوكه الدائمة تجاهها نظراً لفارق السن بينهما ، وعلاقة (سير أوليفر) بالأخوان (تشارلز وجوزيف سيرفيس) تشوبها الحيرة التابعة من اختلاف المظهر عن المخبر إذ يبدو أحدهما تقياً ورعاً بينما هو فى حقيقة الأمر عكس ذلك ويبدو الآخر مستهترا عريداً بينما هو فى الحقيقة مخلص شريف .

والحدث الدرامى هنا هو عملية الكشف التى تتم من خلال محاولات الشخصيات الدائبة من ناحية ، ومن خلال طرح هذا الموقف فى إطار اجتماعى يبرز حقيقته . فالشاهد الذى تصور الحياة الاجتماعية الفاسدة التى تقوم على الفضائح – رغم عدم ارتباطها بالموقف الأساسى فى الحبكة ارتباطاً مباشراً – تساعدنا على فهم سلوك (ليدى تيزل) وشكوك زوجها وتنبهنا إلى الخطر المحدق بها فى علاقتها مع (جوزيف سيرفيس) الذى يعتنق سلوكيات هذا المجتمع الفاسد بينما يتشدد بالمبادئ السامية . ورغم تنوع المشاهد فى هذه المسرحية وانتقالها من حبكة إلى أخرى إلى أحداث فرعية مما يوحى بنوع من التفكك ، إلا أنها جميعاً تناولت بدرجة أو بأخرى التيمة الأساسية للمسرحية ومصدر وحدتها الفنية وهى تيمة اللبس والخلط والتخبط الذى ينتج عن النفاق واختلاف المظهر عن المخبر . إن هذه الفكرة التى تتبلور من خلال تراكم المشاهد المنوعة تمثل قلب المسرحية وعنصر ارتكازها ووحدتها .

وتمثل نفس التيمة نقطة الارتكاز فى مسرحية (جولد سميث) تتمسكن حتى تتمكن . وبينما طرحها (شريدان) من خلال مشاهد متنوعة من حياة ومشكلات مجتمع المدينة ، اختار (جولد سميث) أن يطرحها فى إطار ريفى ، وأن يجسدها تجسيدا مسرحيا ملموسا فى المنزل الريفى الذى تدور فيه أحداث المسرحية . إن منزل (مستر هارد كاسل) يجسد فى استعارة مسرحية واضحة فكرة اختلاف المظهر عن المخبر فهو فى ظاهره يشبه فندقا ريفيا (a country inn) . وعندما يصل إليه (مارلو) مع صديقه (هيستينجز) بعد أن صلا طريقهما فى الظلام يشرعان فى معاملة سيده باعتباره صاحب الفندق وابنته كخادمة فى

الفندق . وبعد أن يستنفذ جولد سميث إمكانيات هذا الموقف الكوميدي يتناول هذه الفكرة الأساسية في تنويع أخرى حين يجعل (مسز هارد كاسل) تدور في عربة خيول في الظلام حول منزلها بينما تظن أنها تقطع الفيافي والقفار . كذلك يجعل المؤلف (مارلو) الذى يجعل حقيقة هذه السيدة التى تطمع فى مال ربيبها يعهد لها بحفظ جواهر هذه الريبة لانه يظن أنها أفضل من يؤتمن عليها . وهكذا نجد أن المواقف الكوميدي الفرعية التى قد تبدو وكأنها لا ترتبط بالموقف الرئيسى ولا تؤدى وظيفة سوى الإضحاك تعمل فى حقيقة الأمر على تعميق الفكرة الأساسية فى المسرحية وهى فكرة الخلط وتنبط الرؤية حين يختلف المظهر عن المخبر . إن المنزل الريفى الذى يكذب مظهره مخبره ويلفه الظلام من كل جانب طوال المسرحية يجسد فى استعارة مسرحية مرثية الفكرة الأساسية فى المسرحية ويخلق جوا ضبابيا تتعثر فيه الشخصيات وتتعدى الرؤية السليمة بحيث يصبح سوء الفهم والخلط هو المحرك المنطقى للأحداث فى هذا المكان .

ان مبدأ الوحدة من خلال التنوع عن طريق الترابط التيمى (thematic) أو الاستعارى (metaphoric) هو المبدأ الأساسى الذى يحكم السياسة الدرامية فى مسرحيات (شريدان) و (جولد سميث) . فالفكرة الأساسية تتعمق وتتكشف من خلال تراكم مشاهد متنوعة تتناولها بصورة أو بأخرى وتكشف ابعادها . وتقرب هذه السياسة الدرامية فى التشكيل الى حد كبير من روح الكوميديا الإليزابيثية وتختلف اختلافا ملموسا عن منطق التشكيل فى كوميديات السلوك أو الاخلاق . ولكن رغم استلهاهم مسرحياتهم لروح التشكيل الدرامى فى العصر الإليزابيثى الا إنها فى نهاية الأمر لا تتمتع بدرجة الثراء الانسانى والفنى الذى نلمسه فى كوميديات شكسبير أو جونسون مثلا . أن كوميديات شريدان وجولد سميث تحمل رغما عنها شيئا من قصور الرؤية التى ميز عصرهما . ولكنها رغم ذلك تمثل محاولة جادة للعودة إلى السياسة الدرامية التى أفرزت أفضل نتاج المسرح الانجليزى فى مجال الكوميديا حتى عصرهما .

بايرون والمسرح الرومانسى الانجلىزى

١ - المسرح الرومانسى

فشلت الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى فى إنتاج نصوص درامية تصحح مسار الحركة المسرحية آنذاك التى اعتمدت بالدرجة الأولى على الميلودراما الواقعية والتاريخية - أى على الطرح التبسيطى الساذج لعلاقة الانسان بعالمه - كما اعتمدت على عناصر الفرجة والإبهار .

لقد كتب الشاعر وليام وردسورث مسرحية واحدة بعنوان سكان الحدود (The Borderers ، عام ١٧٩٦ ولم تنشر إلا عام ١٨٤٨ بعد ان فشل فى تقديمها على خشبة المسرح ، وكتب كوليردج مسرحيتين هما الندم (Remorse) التى عرضت على مسرح دوررى لين عام ١٨١٣ ثم مسرحية زابوليا (Zapolla) عام ١٨١٧ ، أما شيللى فقد كتب عددا من القصائد الدرامية التى أطلق عليها مجازا اسم الدراما باستثناء مسرحية واحدة ميلودرامية الطابع هى الشنشى (The Cenci) عام ١٨١٩ ، وأما جون كيتس فقد اشترك مع صديقه تشارلز إرميتاج براون فى كتابة ميلودراما تاريخية بعنوان أوثو العظيم (Otho the Great) وشرع فى كتابة مسرحية تاريخية أخرى بعنوان الملك ستيفن King Stephen لكنه لم يكملها . أما بايرون الذى غالبا ما يدرج كأحد أقطاب الحركة الشعرية الرومانسية فقد كتب ثمانى مسرحيات لكننا سنؤجل الحديث عنها وسنفرد لها جزءا خاصا لأنها تختلف فى رؤيتها الفكرية وملاحظاتها الفنية إختلافا جذريا عن نتاج غيره من شعراء الحركة الرومانسية

الانجليزية في مجال المسرح ، بل إن بايرون كان يعد نفسه في زمرة الشعراء الكلاسيكيين مثل الكساندر بوب ويؤكد انتهاءه لعقلانية القرن الثامن عشر ويسخر من الموجه الرومانسية السائدة في عصره . ولكن لهذا الحديث مجال آخر .

لم ينتج شعراء الرومانسية الإنجليزية (وردسورث وكوليرج وشيلي وكيتس) إلا مجموعة ضئيلة من المسرحيات الفقيرة الفاشلة الميلودرامية الطابع . وفي نصوصهم القليلة هذه نلمح مجموعة من الظواهر تلح علينا في المسرحية تلو الاخرى ونستطيع أن نغزو اليها فشل هذه المسرحيات دراميا وفنيا . وأول هذه الظواهر هو الفصل التعسفي بين الميتافيزيقا والأخلاق من ناحية ، وحركة الإنسان السياسية والاجتماعية في محيطه التاريخي من ناحية أخرى ، ففي كل مسرحية من المسرحيات التي سبق ذكرها نجد صراعا فرديا أخلاقيا يعطرحه الشاعر طرحا تجريديا — أى يجرده من بعده التاريخي والاجتماعي فينتفى الجدل المقنع بين الجانب الأخلاقي وحقيقة الفعل الانساني ومحيطه ، ولذلك عادة ما تفشل هذه المسرحيات في إقناع القارئ أو المشاهد بأهمية هذه التقلصات النفسية العنيفة لأبطالها . ونتيجة لهذا التجريد الذي ينبع من فصل الاخلاق عن محيط الفعل التاريخي نجد هذه المسرحيات تعج بالمتولوجات الطويلة التي تحوى تأملات وتطرح قضايا لا تؤثر في مجرى الأحداث المعروضة ، وهى أحداث تتسم في مجموعها بالعنف والرعب والقسوة ، وتعج بالشخصيات النمطية مثل الفتاة المظلومة والطاغية الشرير والأب العاجز العجوز . . وهلم جرا .

أما الظاهرة الثانية التي تتكرر في هذه المسرحيات فهي جهامتها ، وأخذها لنفسها مأخذ الجدل الشديد ، وغياب أى شعاع من الفكاهة أو الحس الساخر ، فهي مسرحيات تطرح رؤيتها طرحا أحاديا وثاقا يقترب من الدعاية ويرفض مبدأ الجدل المركب الذي لا تحيا الدراما دونه ، فالدراما تمثل في جوهرها رحلة استكشاف . معرفية تكتسب دراميتها وموضوعيتها وصدقها من قدرة الفنان على إقامة اشتباك وجدل وصراع حقيقى بين رؤيته والرؤى المعارضة في محاولة للوصول إلى الرؤية المتكاملة ، أما سياسة الإغفال المتعمد لكل النقائص فعادة ما يفرز فنا زائفا ساذجا . إن الرؤية الجدلية هى ما نفتقده في المسرح الشعري الرومانسى في انجلترا ولهذا جاءت المسرحيات التي سبق ذكرها أقرب إلى الترجمة الحوارية لأفكار الشاعر وتأملاته منها الى الدراما .

وأما الظاهرة الثالثة فتتصل عضويا بالظاهرتين السابقتين ، فغياب التفاعل الجدلى مع الواقع يمثل إنفصالا نفسيا هروبيا يتجلى في أبلغ صوره في اللغة التي استخدمها هؤلاء

الشعراء في مسرحياتهم ، فهي لغة لا تنتمي إلى عصرهم بل تحاكي في مفرداتها وتراكيبها وصورها وإيقاعاتها لغة مسرحيات شكسبير فتبدو للقارئ في بعض الأحيان وكأنها محاكاة ساحرة للغة هذا الشاعر العظيم . لقد كان الشعراء الرومانسيون يقدسون شكسبير ويرون فيه المثل الأعلى في المسرح الشعري وكانوا يملكون بعودة المسرح إلى عصر ذهبي كمعصر شكسبير لمحاولوا تقليد لغته وبنائه المسرحي ناسين أن لغة شكسبير وبنائه الدرامي كانا حصيلة تفاعل حي بين الشاعر وعصره بلغته وصراعاته وأفكاره . وفي هذا الصدد يختلف عنهم بايرون إختلافا جلدريا . . لقد كان هم الشعراء الرومانسيين الرئيسي في مشروعاتهم الدرامية هو محاكاة شكسبير . . أما بايرون فكان همه الأساسي هو الهروب من شبح تأثيره ، كما ذكر الناقد الانجليزي الشهير ويلسون نايت ، فقد أدرك بايرون بحسه الجدلي المتيقظ أن نجاح شكسبير ارتكز على واقعية الصراعات التي كان يطرحها — سياسية كانت أم دينية — مهما غلفها بالتاريخ أو بالبعد الجغرافي . ولهذا ركز بايرون في مسرحه على الصراعات السياسية والدينية المحتدمة في عصره وطرحها طرحا جدليا مركبا ، وأختار أن يكتب في البداية في إطار درامي يختلف تماما عن الإطار الشكسبيري ، فحاول العودة إلى القلب الكلاسيكي المتشدد واستخدم لغة شعرية بسيطة وكثيفة في آن واحد تقترب في إيقاعاتها من الحديث العادي مما أثار عليه حفيظة بعض النقاد الذين اتهموه بالركاكة وعدم إجادة قواعد النظم .

إن مسرحيات بايرون تمثل رحلة بحث عن المعنى شكلت البناء الجدلي المركب الساخر الذي نلقاه في كل مسرحياته الثمانية . أما الشعراء الرومانسيون فقد انطلقوا في كتاباتهم المسرحية من رؤى مثالية محددة كاملة التكوين بدرجة كبيرة لا نفسح مجالاً للجدل المركب الذي يمثل عصب الدراما .

٢ — مسرحيات بايرون

كتب بايرون ثمانى مسرحيات شعرية كانت أولاها مسرحية مانفريد (Manfred) التي كتبها عام ١٨١٦ بعد رحيله من إنجلترا ، اثناء تجواله في سويسرا وسط جبال الألب التي اختارها موقعا لأحداث المسرحية ، ونحن نقول أحداث المسرحية مجازا فهي مسرحية تفتقر إلى الأحداث المادية في حقيقة الأمر وتقترب من شكل المونودراما النفسية — رغم وجود شخصيات عديدة إلى جوار البطل — فهي أقرب إلى مونولوج داخلي يكتنفه الغموض في

مواضع عدة . ورغم الملامح الرومانسية الواضحة في المسرحية ، مثل المنظر المسرحي الذي يمثل جبالا شاهقة ووديانا سحيقة وقلاعاً قوطية قديمة ، وعنصر الأرواح والأشباح والشياطين الذي يذكرنا بمسرحيات شيلي ، وكذلك الطرح التجريدي لمعاناة فردية نفسية لا تتصل بواقع اجتماعي أو محيط تاريخي معروف ، وروح الثورة الجامحة والطموح المتطرف الذي يميز البطل مانفريد ويذكرنا بشخصية فاوست — رغم كل هذه الملامح الرومانسية التي تشترك فيها مسرحية مانفريد مع مسرحيات الشعراء الرومانسيين من معاصريه إلا أن بطل بايرون يجسد فكرة هامة تفصح عن بداية تحول بايرون عن النظرية الرومانسية إلى موقف يقترب كثيراً من الفكر الوجودي . فإذا كان هم الشعراء الرومانسيين الأول ، وهم أبطال مسرحياتهم بالتعبية ، هو البحث عن الذات باعتبارها مستودع الحقيقة ، فإن بطل بايرون في مسرحيته الأولى هذه لا ينشد إلا الهروب من الذات فيسعى جاهداً إلى نسيان ماضيه أولاً ثم إلى قتل ذاته أخيراً . إننا نلمح في اندفاع مانفريد نحو الموت شيئاً يذكرنا بمقولة سارتر في كتابه الوجود والعدم حين قال أننا نندفع نحو الموت وكأننا نسعى إلى تحقيق إمكانية الوحيدة المتميزة .

وفي مسرحياته التالية التي كتبها في إيطاليا في الفترة ما بين عام ١٨١٩ و ١٨٢٢ ، قبل رحيله إلى اليونان ووفاته هناك عام ١٨٢٤ ، تتضح هذه النظرة الوجودية التي يسطنها الإحساس بالاغتراب وتغدو مركز رؤية تقترب من فكر القرن العشرين ، رؤية محاورها نسبية الحقيقة وعبثية الوجود ، والتشكك في وظيفة اللغة . كانت المسرحية التالية لـ (مانفريد) هي مسرحية مارينو فاليريو [Marino Fallero] التي تعالج قصة حقيقية في تاريخ إيطاليا وتحكي عن دوق البندقية الذي قاد ثورة على النظام الذي كان على رأسه وتمرد على طبقته الأرستقراطية فأعدم عام ١٣٥٥ . ورغم أن بايرون اختار إطاراً كلاسيكياً لمسرحيته إلا أن معنى المسرحية ومبناها يتشكل من خلال علاقات التناص العضوية التي يقيمها بايرون بين نصه ونصوص مسرحيات عطيل وماكبث ويوليوس قيصر لوليام شكسبير ، عن طريق تضمين إشارات لغوية عديدة واضحة ، تستحضر هذه النصوص بشخصيتها ومواقفها ولغتها داخل النص بصورة جدلية ملموسة تحيل البناء الكلاسيكي المزمع على مستوى وعي الكاتب [فقد وصفها بايرون بأنها تراجيديا تاريخية] إلى نقيضه . . أي إلى محاكاة ساخرة للتراجيديا التقليدية [mock-tragedy] . إن مسرحية مارينو فاليريو تفتقر إلى الرؤية اليقينة التي تعتمد عليها التراجيديا الكلاسيكية وإلى التشكيل التراجيدي الذي يقوم أساساً على فكرة وحدة المنظور ، وهي تقترب من الدراما

المعاصرة في نزعتها التشكيكية الساخرة ، ومنظورها المركب الذى يطرح فكرة نسبية الحقيقة كما يطرح تساؤلات عدة حول وظيفة اللغة ، ومصداقية القيم والنظريات الموروثة التى تقنن الحياة وتفسر الوجود ، والمصادر الحقيقية المحركة للفعل البشرى..

إن المسرحية تطرح في البداية شخصيتها التاريخية الواقعية باعتبارها شفرة غامضة وتحاول تفسيرها في إطار القالب التراجيديدى الكلاسيكى الفنى والرؤية الكلاسيكية الفكرية ، وكأنها تختبر قدرة هذه « القورمة » الكلاسيكية ، الفنية والفكرية ، على تفسير لفز هذه الشخصية التاريخية الغامضة التى تحير المؤرخون في تفسير دوافعها — شخصية رأس النظام الذى يقود ثورة ضد هذه النظام . ثم تمضى المسرحية لتحول المنظور التراجيديدى الأحادى القديم إلى منظور تكعيبى مركب فتتحول هذه الشخصية التاريخية إلى مجموعة من الصور المتناقضة والمتعارضة فتارة يبدو البطل مارينو قاتلا خائنا مثل ماكبث ، وتارة زوجا غيورا مثل عطيل ، وتارة نائرا مثاليا حرا مثل بروتس في يوليوس قيصر كما يذكرنا في مواقع كثيرة بالملك لير . . إن آلية التناص هى الآلية الفاعلة في إنشاء نص مارينو فالبيرو الذى يدلوننا كمنشور زجاجى عبر فصوله الخمسة ، وتفوضى سياسة التناص هذه إلى تحييد الإطار التراجيديدى المبدئى وبزوغ هيكل فكرى يقترب من الفكر الوجودى ، فيتحول البطل مارينو فالبيرو من بطل تراجيديدى ثابت الملامح واضح المعالم إلى بطل وجودى يسعى إلى اكتشاف هويته . . إلى إن « يصبح » في قول سارتر ، أى إلى أن يصنع وجوده الصادق الحقيقى [authentic] عن طريق الثورة والاختيار الحر والفعل الملتمزم رغم المعاناة والوحدة والتشكك في ضوء النسبية وغياب اليقين .

ويبرز هذا النص المسرحى أيضا ، في نظرتة إلى اللغة ، حدائة فكر بايرون واقترابه من فكر القرن العشرين ، ففي أكثر من موقع يطرح النص ضمنا أو صراحة الفكرة الأساسية التى تنطلق منها الفلسفات اللغوية الحديثة والتى تقول بأن اللغة لا تعبر عن الواقع بقدر ما تصنعه — أى أن اللغة هى الأنماط المعرفية التى يتم من خلالها تفسير التجربة البشرية الحية ومعطيات الواقع ، فاللغة في ضوء هذه الفكرة أداة تشكيل فاعلة ، وأداة تسييس وتزييف وسيطرة ، وسلاح أمضى من السيف وأشد فتكا من الخنجر . ولا شك أن بايرون قد استلهم هذه النظرة إلى اللغة من مسرحية يوليوس قيصر التى ينجح فيها مارك أنطونيو عن طريق اللغة وحدها في قلب مسار ثورة بروتس وأعوانه . وتتجلى حدائة بايرون أيضا في طرحه الدائم لفكرة نسبية الحقيقة التى يترجمها في مسرحيته هذه إلى تشكيل درامى يقوم على تعدد المنظور على النهج التكعيبى .

وفي مسرحيته التاريخية الثانية التي تحمل اسم بطلها — ساردانا بولوس ملك الآشوريين — وكان ملكاً ضعيفاً مولعاً بالملذات ، انغمس فيها حتى أطاحت به ثورة ، تتأكد النظرة الوجودية ، وتتدخل بصورة حاسمة في تحويل الشكل التراجيدي القديم إلى دراما تشككية حديثة تقول بأن الإنسان هو صانع المعنى والقيمة ، وأن الوجود والقيمة لا يتحققان إلا من خلال ممارسة الاختيار الحر والفعل الملتزم الذي يتحمل الإنسان مسؤوليته تماماً دونما تبرير قدرى أو أخلاقى مسبق . والحق أن حديث الملك ساردانا بولوس عن « اليأس » بعد هزيمته أمام الثوار وحصار قصره يقترب اقتراباً مذهلاً من وصف جان بول سارتر لمعنى اليأس في مقالته « الوجودية فلسفة إنسانية » .

وإذا تأملنا البناء اللغوى لهذا النص فسنجد أن بايرون يستخدم المجاز بكل أنواعه ليقيم بناء مناهضاً لمسار الحكمة التاريخية بدلالاتها التقليدية فيحول انغماس الملك في الملذات وإهماله للبطولات العسكرية من ملمح سلبى إلى فلسفة واعية تناهض فكرة البطولة القديمة التى يجسدها قائد الجيش . فإذا كان قائد الجيش يعلى من قيمة الحرب والبطولة العسكرية فإن الملك يدعو إلى السلام ويتشبه بالسيد المسيح إذ يلبس إكليلاً من الزهور فوق رأسه . . ولا يتنصر بايرون لأى منها تماماً . . بل يشكك في كل من الموقفين . . فضعف الملك ونعومته يجعله أقرب إلى النساء منه إلى الرجال ويضفى عليه حالة فكاهية ساخرة تجعل هذه المسرحية أقرب إلى الملهاة المأساوية منها إلى المأساة . كذلك يسخر بايرون من فكرة البطولة العسكرية التى يدعو إليها قائد الجيش « سالامينيس » إذ يقرنها بشخصية ملكة متوحشة من أسلاف بطله وهى الملكة « سراميس » التى أهلكت جيشاً بأكمله ثم فرت وكانت فى شهوتها للدم والقتال أقرب إلى الوحش الكاسر فماتت أنوثتها وشاغت طبيعتها . .

وينتهى البناء الاستعارى فى المسرحية إلى نوع من المصالحة بين النقيضين يرى فى الصراع ضرورة لتحقيق الهوية عن طريق الفعل ، لكنه فى نفس الوقت لا يضيف على الصراع تمثلاً فى الحرب قيمة بطولية ، بل يعتبره شراً لا بد منه ، وفى هذه المسرحية يتحقق هذا التوفيق بين النقيضين — الحرب والسلام — على مستوى المجاز فى إطار مواقف حوارية تؤكد التناقض . . أى أن الحوار هنا ينشط على مستويين ، أحدهما — وهو مستوى الدلالة المباشرة — يؤكد التناقض والصراع بين وجهتى النظر ، والآخر — وهو المستوى المجازى أو الاستعارى — يسعى إلى التوفيق والمصالحة ، وهكذا تتقدم المسرحية فى سلسلة من المواقف

التي يشكل كل منها مفارقة . وتؤكد هذه المسرحية إيمان بايرون بأن الوجود لا يتحقق إلا بالفعل الاختياري الملتزم ولهذا يختار الملك ساردانا بولوس أن يحارب في النهاية رغم كراهيته الشديدة للحرب ، فال موقف السلمى الدائم من الحياة هو موقف هروى كما توضح له حبيبته «ميرا» — الأميرة اليونانية الأسيرة ، والحياة كما تعرفها ميرا ويدركها ساردانا — بولوس بعد تجربة الحرب ، الحياة لا تتحقق بالكلمات والنظريات ، فالكلمات تظل تجريدا أجوفاً ما لم يلتحم الإنسان في صراع وجودى ليكتشف معدنه ويعرف حقيقته .

ويشير إتكاء بايرون في هذه المسرحية على المجاز اللغوى ، واستخدامه للصورة الشعرية استخداماً بنائياً فاعلاً ، إلى أنه كان يتلمس طريقه نحو ما أسماه الفلاسفة الوجوديون فيما بعد — وخاصة ميخوويل دى أونامونو في كتابه المعنى التراجيدى للحياة — بالتفكير المجسد أو التجسيدى (concrete thinking) والذي يناقض النزعة التجريدية في الفكر واللغة (Abstract thinking) . لقد كان بايرون ينظر إلى اللغة نظرة شك وريبة ويرى فيها ستاراً كثيفاً يحجب الوجود تارة ، وقوة «تجريد» وتبسيط وتنميط تزيف المعنى الحقيقى للوجود تارة أخرى . وكان أيضاً يدرك فاعليتها كسلاح سيطرة وقهر . وكانت شكوك بايرون الأخلاقية والميتافيزيقية تنبع رأساً من نظريته هذه إلى اللغة ، فقد كان أحياناً لا يرى في النظريات والعقائد الموروثة إلا صياغات لغوية فرضتها أقليات لمصلحتها فاكسبت قداسة بحكم العادة والزمن ، وكان يرى أن هذه النظريات أو الأيديولوجيات تعوق تفاعل الإنسان مع الوجود تفاعلاً حقيقياً .

وإذا كانت السياسة بمعناها الواسع هي الإطار العام للمصراعات التي تشغل المسرحيتين الأولتين لبايرون ، فإن السياسة تتحد بالدين المحاداً وثيقاً في فكر بايرون ورؤيته في مسرحيته الثالثة الأب والإبن فوسكارى . وتعتمد المسرحية على واقعة تاريخية حقيقية هي تعذيب ونفى ابن أحد حكام مدينة البندقية وهو الدوق فوسكارو لاثامه بتهمة سياسية تضاربت حولها الأقوال . ويوظف بايرون هذا الصراع السياسى الذى يلفه الغموض لي طرح من خلاله رؤية وجودية بالغة القتامة وذلك عن طريق آلية التناص مرة أخرى ، فهو يضمن نصه بصورة منتظمة مكثفة إشارات لغوية واضحة لتحيلنا دوماً إلى التوراه وخاصة «سفر التكوين» وقصة خروج موسى وأهله من مصر ، فتكون هذه الإشارات الملحة نصاً دينياً موازياً للنص السياسى التاريخى ، ويتحول الدوق فوسكارو إلى استعارة تاريخية لأدم بينما تتوحد صورة قابيل وهابيل في شخصية ابنه جاكوبو — المذنب/البريء ، المذنب/

المنفى من جنة البندقية ، وتغدو مدينة البندقية التى تحيط بها الأمواج المتلاطمة التى تمثل
العناء ، والتى يحكمها الدوق ويرتدى حاتمها - خاتم الحكم أو الزواج - تغدو مدينة
البندقية استعارة مركبة للأرض / الأم التى تلفظ الابن إلى غربة الوجود ، ولحواء التى
أخرجت البشرية من نعيم الجنة إلى جحيم الوجود ، ولأرض مصر التى خرج منها موسى
وعشيرته ، وللجنة ذاتها .

وهكذا يطابق بايرون عن طريق التناص بين فكرة الخطيئة الأولى الدينية وفكرة الميلاد
بمعنى الاغتراب الوجودى ، ويعيد تفسير التاريخ السياسى والتراث الدينى تفسيراً
وجودياً . ففى نهاية المسرحية التى تهيم عليها فكرة السجن من ناحية ، وفكرة المنفى من
ناحية أخرى ، وتتوسطها صورة الرحم التى يترجمها بايرون إلى تجسيد بصرى مسرحى فى
الفصل الثانى ، إلى سجن مظلم تحت أمواج البحر - فى نهاية المسرحية يخرج الابن من هذا
السجن ليذهب إلى منفاه فى جزيرة « كانديا » الجدياء التى لا يأهلها إلا المذنبون المعذبون ،
والجزيرة استعارة للوجود الانسانى ، يخرج الابن من السجن إلى المنفى وكأنه يخرج من أمان
الرحم إلى غربة الوجود ، ومن نعيم الجنة إلى عذاب الأرض . ويتجلى التوحد الاستعارى
بين شخصية الأب فوسكارو وشخصية آدم الذى أذنب فمنح البشرية لعنة الموت والحياة فى
حديث الابن الأخير الى والده قبل رحيله إذ يقول :

الإبن : فالتسامح

الأب : من ؟

الإبن : أمى لأنها ولدتنى

وسامحنى أنا أيضاً لأننى عشت ،

وسامح نفسك كما سامعتك ، لأنك وهبتنى الحياة .

وفى مسرحيته التالية قابيل يطرح بايرون قناع السياسة والتاريخ جانباً ، ويقدم تفسيراً
وجودياً واضحاً لشخصية قابيل وجريمته يذكرنا برواية الغريب لألبير كامى ، فالمسرحية
ترجم جريمة قتل قابيل لأخيه إلى فعل وجودى ملزم لا يتحقق وجود قابيل وهويته بغيره .
إن بايرون يحول ذنب قابيل من ذنب أخلاقى إلى ذنب وجودى ، فقابيل يثور ويحتج فى بداية
المسرحية لأنه أخذ بجريرة أبيه ، وعوقب بالعمل الشاق فى الأرض لذنب لم يقترفه ، وهو
يطلب العدل . . ويتحقق العدل فى النهاية ، فى مفارقة ساخرة ، إذ يرتكب قابيل جريمته
أو ذنبه الوجودى فتتحقق هويته ويغدو حقاً قابيل !

ويستدعى هذا النص في مواقع عدة بعض الكتابات الوجودية الحديثة . . خاصة كتابات الفيلسوف كيركجارد حول تلازم الإحساس بالذنب مع حرية الفعل . ورغم الرؤية التشاؤمية التي تزيد من جرعتها روح السخرية المريرة التي تشيع في أرجاء هذا النص ، إلا أن النص لا يخلو من قيمة إيجابية وهي احترامه للوجود الإنساني باعتباره قوة فاعلة متجددة ، وإن كانت تحمل في ثناياها حقيقة الموت كشرط أساسى لوجودها . ويرز في هذه المسرحية أيضا ذلك الصراع بين التجربة واللغة أو الوجود والنظرية الذى ألح على فكر بايرون طول حياته ، فحقيقة الوجود عند بايرون تتحدى دائما التقنين والتفسير اللغوى للوجود ، بينما تسعى اللغة دائما إلى السيطرة على الوجود وقولته وتنظيمه منذ أن علم الله آدم الأسماء وإذا كان شكسبير قد قال أن « الوردة تظل وردة تحت أى اسم » وذلك في مسرحية « روميو وجوليت » فإن بايرون يتشكك في صدق هذا القول ويرى أن الرموز اللغوية تستطيع أحيانا أن تغيب الواقع وتنفيه وتزيفه .

إن الجدل الدائم بين الوجود واللغة أو بين حقيقة الفعل المجسد والكلمة المجردة يشكل حجر الزاوية في فكر بايرون وفنه الدرامى ، وهو جدل يبرز أن أى مبدأ أو نظرية تظل مشروعا نظريا للوجود لا يتحول إلى حقيقة إلا من خلال الفعل الحر الملتزم الذى يجتبر مصداقيته ويحدد قيمته في ضوء نتائجه على الآخرين .

وبعد قابيل كتب بايرون مسرحية دينية أخرى هى الأرض والسماء التى وظف فيها قصة طوفان نوح كاستعارة درامية لطبيعة الوجود الإنساني الذى تتحد فيه معانى الموت والحياة . ومرة أخرى يذكرنا هذا النص في مواقع عدة بكتابات الفيلسوف الوجودى المؤمن كيركجارد كما يستدعى إلى الذهن الفكرة المحورية في العديد من طقوس الخصوبة الوثنية التى تنظر إلى الموت باعتباره بداية دورة حياة جديدة لا فناء ، والتى يرتبط فيها الدين بالجنس ارتباطا واضحا . والمسرحية تقترب من شكل الدراما الرمزية الغنائية وتطرح تصورا مبتكرا لشكل المسرح الشامل الذى نظر له الموسيقار فاجنر فيما بعد ، وتعد إلهامها بتطور تقنيات المسرح ووسائله التكنولوجية كما يشير جورج شتاينر في كتابه موت التراجيديا في الفصل الذى يخصصه لمسرح بايرون . وتصلح المسرحية خاصة كنص لعمل أو برالى في تصويرى .

وقد تعرض بايرون لحملة نقد ضارية في بريطانيا وصلته أصداؤها في منفاه في إيطاليا ، وأتهم بالكفر والاحاد ، وامتد الهجوم من فكره إلى فنه فوصف النقاد مسرحياته

بأنها تفتقر إلى مقومات الدراما ولا تصلح للمسرح واهتموها بالجفاف . . ويرى بعض النقاد أن حملة الهجوم هذه على مسرحياته كانت الدافع الرئيسى الذى جعل بايرون يكتب مسرحيته الميلودرامية الفجة المسماة فيرنر (Werner) التى حاكى فيها أساليب المسرح التجارى فى عصره ربما ليثبت لنقاده قدرته على كتابة الميلودرامات الجماهيرية جنبا إلى جنب مع مسرحياته التجريبية الفكرية الجادة .

وكانت آخر مسرحيات بايرون التى مات قبل أن يكملها هى مسرحية الشائه يتحول التى توهض بعدد من الأساليب المسرحية التى ظهرت فى القرن العشرين - مثل التعبيرية ، والمسرح الشامل ، والمسرح الطقسى ، والمسرح الملحمى . وقد تزامن تأليف هذه المسرحية مع بداية استغراق بايرون شبه التام فى كتابه ملحمة الساخرة دون جوان - التى كان قد كتب أجزاء منها فى فترات متقطعة قبل ذلك . وربما يفسر لنا هذا التزامن تحول المسرحية بعد جزئها التعبيرى الأول [الذى يقدم أسطورة فاوست فى ثوب جديد لا يخلو من لمسة فكاهة رغم طابعه الطقسى] إلى ضرب من البناء السردى الملحمى فى جزئها الثانى الذى يدور حول فكرة المارك الدينية ويلعب فيه الشيطان الذى يتبع البطل فى صولاته وجولاته دور المعلق الساخر اللاذع . ويذكرنا انتقاد الشيطان التابع (الذى يدعى « قيصر ») للحروب الدينية بنظرة بريخت إليها كما طرحها فى مسرحية الأم شجاعة ، «الجنود جميعهم يقتلون وينهبون ويغتصبون ويشبهون نهمهم باسم الدين ، لا فرق فى ذلك بين كاثوليكى أو بروتستانتى . وفى متتالية مشاهد الحرب هذه التى تشكل الجزء الثانى من المسرحية يستخدم بايرون قصة برج بابل ليعلق من خلالها على استخدام اللغة فى تزييف الواقع على مر التاريخ ، وليؤكد أن الصياغات اللغوية المختلفة لمعنى الحقيقة فى صورة نظريات جامدة إنما تسعى بالدرجة الأولى لا إلى كشف معناها ، بل إلى تجنيدها لخدمة هدف أنانى سلطوى . فهو يقول على لسان الشيطان/ الخادم قيصر أن الإنسان فى الزمن الغابر كان إذا نشد الرفعة والسلطة يبنى برجا ماديا عاليا كما فعل بناء برج بابل الذين أراد ملكهم الوصول الى السماء ، وفى الزمن الغابر أيضا كانت اللغة أداة تواصل حقيقى إذ حين اختلطت السنة بناء البرج تفرقوا فى هلع وسادت الفوضى . أما فى العصر الحديث فتجد الناس قد استعاضوا باللغة فى فرض سلطانهم وتحقيق أهدافهم ، فتجدهم يشيدون أبراجا كلامية ولا يؤرقهم ألا يفهم بعضهم البعض ، بل على العكس تماما ، كلما ازدادت النظريات أو الأبراج الكلامية غموضا إزدادت فاعليتها كوسيلة فى فرض السيطرة والقهر

الفكرى . ويلعب قيصر بذكاء وسخرية على لفظ بابل (Babel) الذى يفيد فى آن واحد فى اللغة الإنجليزية معنى برج بابل ومعنى « الخلط اللغوى » .

ومع بداية الجزء الثالث تتحول المسرحية عن الأسلوب الملحمى الذى ميز الجزء الثانى إلى أسلوب جديد يذكرنا بالمسرحيات النقدية الواقعية الساخرة كما كتبها برنارد شوفى القرن العشرين . لكن المسرحية تتوقف بعد صفحات قليلة . . فقد تركها بايرون ورحل الى حرب التحرير اليونانية ولم يعد ليكملها .

إن مسرح بايرون يمثل فى مجموعه رحلة بحث فلسفى عن تفسير مقنع للوجود بدأت بتقديس الحرية كحلم رومانسى وانتهت باعتبارها عبثا ومسئولية وجودية . وقد تمخضت رحلة البحث هذه عن فحص نقدى شامل للعقائد الموروثة أفضى بدوره إلى كسر الأنماط المسرحية المألوفة وبزوغ أنماط جديدة تستوعب الرؤية الفكرية المخالفة . وقد ساعد بايرون على الانغماس فى التأمل والتجريب ابتعاده عن انجلترا ومسرحها التجارى الذى كان قد انغمس فيه فترة إبان عمله عضوا فى لجنة قراءة واختيار النصوص فى مسرح « درورى لين » . ورغم أن بايرون قد سعى فى ثورته على الميلودراما التى اكتسحت المسرح فى عصره إلى إحياء التراجيديات الكلاسيكية فى أول الأمر ، إلا أن طبيعة رؤيته للوجود وفكره المتشكك وحسه الساخر لم تكن لتسمح بتحقيق البناء التراجيضى الكلاسيكى فى مسرحه ، وبدلا من التراجيديات تحول مسرحه الى نمط مسرحى معاصر يمكن وصفه بالكوميديا السوداء . . أى تلك المسرحيات التى تتناول موضوعات التراجيديات القديمة بروح التشكك والسخرية .

ولعل أكبر دليل على حداثة مسرح بايرون وروحه التجريبية الشائنة أن اجتذبت مسرحيته قاييل شخصيتين من أبرز شخصيات المسرح التجريبي المعاصر وهما ستانسلافسكى الذى أخرجهما فى روسيا فى العشرينات ، ثم جروتوفسكى الذى قدمها فى بولندا فى الستينات ، كما قدمت فرقة تجريبية أخرى فى لندن هى فرقة « تريبل أكشن جروب (The Triple Action Group) » مسرحية الشاةة يتحول على مسرح راوند هاوس عام ١٩٧٢ وأخرجها المخرج التجريبي ستيفن رامبلو متبعا أسلوب مسرح جروتوفسكى .

بايرون وابنائه وطنه

يقول المثل الشعبي « كل بنى مهان فى وطنه » ، وربما لم يصدق هذا المثل على شاعر كما صدق فى حالة بايرون . فرغم أن معاصره الشاعر الألمانى العظيم « جيته » قد أوفاه حقه فى حياته ووصفه بالعبقريه حين قرأ مسرحية ما نفريد ، ورغم إعجاب كبار الشعراء الإيطاليين به فى عصره ، وتأثر العديد من شعراء روسيا بشعره وعلى رأسهم الشاعر الكبير بوشكين فى ملحمتة أونيجن (Onegin) ورغم اعتراف شعراء وأدباء أوروبا بقدرة وتفوقه على معاصريه من الشعراء الانجليز إلا أن إبداعه ظل مهملا فى انجلترا زمنا طويلا وما زال حتى الآن لا يلقى حظه من التقدير والتقييم ، بل إن معظم الدراسات الإنجليزىة التى تتناول شعره قام بها أمريكيون .

وقد حاول الناقد الكبير ولسون نايت عام ١٩٥١ أن يبدأ حملة لإعادة تقييم بايرون ووضعه فى مكانه اللائق فى تاريخ الشعر الإنجليزى ، بل وجعل واحدة من تلامذته هى باتريشيا بول تختار المسرح الرومانسى الشعرى موضوعا لرسالة الماجستير التى أشرف عليها فى الخمسينات لتقارن مسرح بايرون الشعرى بمسرحيات معاصريه من الشعراء الرومانسيين . لكن الحملة لم تسفر عن اهتمام يذكر ولم تنجح فى تعديل النظرة النقدية السائدة فى انجلترا لأعماله التى تتأرجح بين الإهمال أو السخرية أو العداء السافر ، بل أن أحدث كتاب تناول شعره ومسرحياته وهو كتاب بايرون : شاعر أمام جمهوره ، لمؤلفه فيليب مارتن ، قد جعل قضيتة الرئيسية لإثبات سطحية بايرون وتفاهته وسعيه الدائب إلى الشهرة بأى ثمن وبخضوعه لمتطلبات الدوق الجماهيرى السائد

وليت الأمر يقتصر على الهجوم على شعر الرجل ومسرحه ، لكنه في أحيان كثيرة تمخطاه إلى محاولة تلويث سمعته كإنسان . إن معظم الكتب التي كتبها بريطانيون عن بايرون تصب جل اهتمامها على حياته ، وتصوره في صورة المارق العرييد الذي استهان بكل القيم وضرب عرض الحائط بكل التقاليد ، بل وخان وطنه أيضا . وإذا كان القارئ قد شاهد فيلم ليدى كاروللين الذي عرضه التلفزيون المصري في برنامج نادى السينما في أواخر عام ١٩٨٦ فسوف يلمس العداء الشديد الذي يكنه المثقفون الإنجليز المحافظون لبايرون والذي تجلى في الصورة القبيحة الزائفة التي قدموه بها في الفيلم . ولا عجب في هذا ، فرغم أن الفيلم إنتاج أمريكي — إيطالي مشترك إلا أن كاتب السيناريو ومخرج الفيلم روبرت بولت إنجليزي حتى النخاع ، لذلك جاء فيلمه مشبعا بالنظرة الإنجليزية التقليدية لبايرون ، ونعني بها نظرة طبقة الصفوة الحاكمة ، فانتصر الفيلم لشخصية ليدى كاروللين ، ولم تكن في الواقع إلا امرأة تافهة طاردت بايرون بغرامها حتى ضاق بها ورجا والدتها ، تكبح جماحها . . أنتصر الفيلم لهذه المرأة الأرستقراطية التافهة وشوه صورة تائر العصر .

ولقد لونت هذه النظرة العدائية التقليدية لشخصية بايرون التقييم النقدي لأعماله فوصف النقاد شعره بأنه تافه حيناً أو منحل إباحي على أحسن الفروض ، ووضعوا أشعار وردسورث ، وجون كيتس وبرسى شيلي ، ووليام بليك في مرتبة أرقى من أشعاره . وربما كان السبب الحقيقي لهذه النظرة الرسمية العدائية الموروثة سبباً سياسياً بالدرجة الأولى لا سبباً أخلاقياً ، فقد كان لمعظم ساسة العصر مغامراتهم العاطفية ، بل أن تشارلز لام نفسه — زوج ليدى كاروللين — الذي صورته الفيلم في صورة قديس له لقاء الملائكة — ورد اسمه في قضية رفعها زوج إحدى الشاعرات يطلب الطلاق منها لعلاقتها الغرامية بهذا الملاك ! لكن هؤلاء الساسة كانوا يخفون علاقتهم المحرمة ويمارسونها سراً . . أما بايرون فقد كان يكره النفاق في كل صوره وألوانه — الأخلاقى والسياسى والدينى — ولهذا لم يتبع قواعد اللعبة ، ولم يلتزم بسلوكيات هذه الطبقة ، فجاهر بعلاقاته ، كما جاهر بأرائه السياسية والدينية . ولهذا كرهته طبقته ووجدت فيه تهديداً لمهابتها كطبقة حاكمة وخطراً على سطوتها وصورتها . أضف إلى ذلك هجوم بايرون المستمر على النظام الملكى السائد ، على الملك والبلاط وحزب المحافظين ، وعلى سياسة انجلترا الإستعمارية ، وانتصاره للثورة الفرنسية ، وتفكيره في قيادة ثورة جمهورية ضد الملكية في بلاده ، تلك الفكرة التي سيطرت عليه عام ١٨١٩ حين شرع في كتابة مسرحيته التاريخية الأولى مارينو فاليريو التي تحكى عن

حاكم إيطالى يثور على طبقته الحاكمة ، وكان هذا هو وضع بايرون إذ كان من الطبقة الحاكمة وثائراً عليها فى نفس الوقت .

لقد احتفت الأرستقراطية الحاكمة فى انجلترا ببايرون فى بداية الأمر واعتبرت نجاحه الفنى رمزاً لعبقيتها تفخر به ، واستمر احتفاؤها به إذ توالت قصائده السردية الرومانسية الهروبية عن الشرق وهى بالقطع ليست أفضل أعماله ، لكنها رجته بالحجارة حين بدأ شعره يتصل بالواقع ويتعرض صراحة لقضايا حيوية شائكة مثل الدين ونظام الحكم . ولما كانت الطبقة الحاكمة فى انجلترا ، فى الماضى وربما أيضاً فى الحاضر ، هى المتحكمة فى الذوق العام والقيم الفنية الأدبية باعتبارها صاحبة الأيدلوجية المهيمنة وأكثر الطبقات ثقافة ، ولما كان بايرون معادياً لهذه الطبقة التى كان واحداً منها ، حاولت هذه الطبقة بدورها أن تقلل دوماً من قدره كشاعر فهى لم تساعده أبداً خروجه عن طاعتها وتحليه عن ولائه للأرستقراطية .

ملحق (٢)

موقف بايرون في حرب تحرير اليونان

لم يحظ الشاعر الانجليزي (جورج جوردون نوبل بايرون) (١٧٨٨ - ١٨٢٤) بقدر كاف من اهتمام الأدباء العرب على عكس غيره من شعراء الحركة الرومانسية من أمثال (شيلي) و (وليام بليك) ، بل وحتى (جون كيتس) أو (وليام وردسورث) أو (كوليردج) . وربما كان السبب في هذا هو اختلاف (بايرون) عن معاصريه من الرومانسيين اختلافاً جذرياً .

إن جوهر الرومانسية في تعريف الفيلسوف الأمريكي (والتر كاوفمان) - كما ورد في مقدمة كتابه الوجودية من ديستوفسكى إلى سارتر (ص ١٠) - هو النزوع الدائم إلى الهروب من « الآن » و « هنا » - أى من اللحظة الحاضرة وواقعها الملح ، ومحاولة فلسفة الوجود عن طريق مثاليات ذاتية بحتة . لكن (بايرون) كان يرى أن الحياة ليست لوحة ثابتة يتأملها الإنسان عن بعد ليستخلص منها العبر والمواظع ، أو ليفرض عليها تفسيراً فلسفياً معيناً يريجه ، بل محيطاً دينامياً حياً على الإنسان أن يتفاعل معه ليشكل ملاعنه ومعناه أو يغيرها . كان الواقع المعاش عند (بايرون) بأبعاده السياسية والاجتماعية أهم من أى تنظير فلسفى مجرد ، وكان يعتقد أن تحديد الحياة في أيديولوجيات وفلسفات تفتقر إلى المرونة ولا تأخذ في الاعتبار المتغيرات الإنسانية الدائمة يؤدى حتماً في النهاية إلى الموت والجمود .

لهذا نجد أن أشعار (بايرون) - حتى في قصائده الروائية الأولى التي إختار لبعضها إطار شرقياً ساحراً مما أكسبها صفة الرومانسية - نجد أن أشعاره تكاد لا تخلو من واقع

اللحظة التاريخية على المستويين الإجتماعى والسياسى ، وتحمل دائماً — بدرجات مختلفة — نبرة واقعية ، وحساً ساخراً ، وإحساساً بالمفارقة . وربما لهذا السبب نجده الأدباء العرب الذين اجتذبهم فى شعر الحركة الرومانسية النزعة المثالية والميل إلى التجريد والمبالغات العاطفية .

ولكن الأمر لم يقف عند حد التجاهل لبايرون أو الجهل بشعره ، بل ذهب البعض إلى محاولة تشويه صورته فى عيون العرب ، تارة بالتركيز على حياته الشخصية ومغامراته العاطفية (التى أحاط بها دائماً كثير من المبالغات) ، وتارة باتهامه بمعاداة الإسلام لاشتراكه فى حروب تحرير اليونان ضد الحكم العثمانى . ومن سخرية الأقدار أن يوجه إلى (بايرون) مثل هذا الإتهام ، وهو الذى ربطته بالعديد من الولاة الأتراك صداقة عميقة دامت حتى إبان احتدام الحرب التركية — اليونانية ، وهيات له الفرصة ليقوم بدور الوسيط فى تبادل الأسرى بين الجانبين ويحاول إرساء قواعد إنسانية متحضرة لمعاملة أسرى الطرفين . ومن الشواهد الطريفة على هذا أن (بايرون) استضاف فى بيته المؤقت فى مدينة (موسولنج) فى اليونان سيدة تركية مسلمة وإبنتها الصغيرة حين وقعتا فى الأسر حتى عادتا معززتين مكرماتين إلى وطنهما . وقد ربطته بالطفلة الصغيرة التى أشار إليها باسم (ليل) فى ملحمة دون جوان عاطفة أبوية جياشة إذ رأى فيها صورة من إبنته (آدا) التى إلتحق عنها مضطراً منذ ميلادها عام (١٨١٥) ، وحاول جاداً أن يتبنى الطفلة التركية ، وكان أكثر ما أعجبه فيها تمسكها الشديد بدينها .

كان (بايرون) يكن للأتراك والمسلمين أعمق مشاعر الإحترام وفكر أكثر من مرة فى إعتراف الإسلام ، وكتب فى ذلك يقول : « لو قدر لى أن أومن لا عتقت الإسلام . إن أكثر المشاهد جلالة هو منظر مسلم ينتزع نفسه من خضم الحياة ومسئولياتها الملحة حين يؤذن المؤذن ليقف فى خشوع يتعبد بين يدى خالقه ، وكأنه نسى العالم من حوله . فى هذه البساطة وهذا الخشوع أرى العبادة الحقة » . ويكفى أن يطلع القارئ على الهوامش التى كتبها (بايرون) لقصيدته الكافر The Giaour (وهى الكلمة التركية التى تقابل بالإنجليزية The Infidel) ليشرح لقرائه الإنجليز بعض تفاصيل الحياة فى الشرق وعاداتها ، ليدرك عمق إحترام (بايرون) للدين الإسلامى .

ورغم مشاعر الإعجاب والود تجاه المسلمين إشتراك (بايرون) فى حرب اليونان ليس كرهاً فى الأتراك أو الإسلام ولكن حباً فى الحرية ومقتناً للفرح فى كل صوره وألوانه . لقد كان

(بايرون) طوال حياته ثاثراً مناهضاً للظلم بقلمه وجهده وماله وحياته . لم تكن الحرية لديه مجرد شعار أو حتى قيمة تثرى الحياة ، بل كانت الحياة نفسها وشرطاً أساسياً للوجود الإنسانى الحق . إن المبادئ الأساسية التى ارتكز عليها (فكر بايرون) وسلوكه وأفصح عنها فى شعره تلتخص فى القدرة على الإختيار الحر ، والفعل الحر ، وتحمل مسئولية القرار والفعل تحملاً أخلاقياً كاملاً فى نتائجه على الآخرين ، إذ حين يصبح الإنسان قادراً على القرار الحر ، والفعل الملتزم ، وتحمل المسئولية ، تولد القيم الإنسانية الصادقة ، والحياة الشريفة فى رأى (بايرون) .

وقد إنتصر (بايرون) لليونانيين ضد الأتراك لاحقاً فى هؤلاء أو كراهية لأولئك (فقد كان فى قرارة نفسه وكما يفصح فى خطباته يفضل الأتراك على اليونانيين الذين نعتهم بالخسة والكذب) ، وإنما إيماناً منه بأن العبودية تسلب الإنسان أخلاقه ، وتفقد القدرة على الصديق وتحمل المسئولية — كما فعلت سنوات القهر التركى بأخلاق اليونانيين . لذا كان إنتصاره لهم إنتصاراً لحق الإنسان أن يكون إنساناً ، وهو حق لا يوجد إلا فى ظل الحرية .

كانت حياة (بايرون) سلسلة من المعارك التى خاضها دفاعاً عن الفقراء والمقهورين فى كل مكان — سواء كان القهر سياسياً أو اقتصادياً أو دينياً . ولا عجب فى ذلك ، فقد ذاق (بايرون) طعم الفقر والقسوة فى بداية حياته . فرغم أن عمه (الذى ورث عنه لقب اللوردية) كان لورداً يقطن ضيعة شاسعة إلا أنه كان رجلاً غريب الأطوار يفضل العزلة التامة ، انقطع عن مخالطة البشر تماماً عدا مديرة منزله ، وتفرد لهواية غريبة هى تربية الجنادب ، ولم يفكر هذا اللورد الغريب أبداً فى أن يمد يد العون لقربيه الصغير . أما والدة (بايرون) (إليزابيث جوردون) فرغم أنها كانت سيدة أرستقراطية ورثت ثروة كبيرة ، وكانت تنسب إلى العائلة الملكية الاسكتلندية ، إلا أن والد (بايرون) — وكان حريباً ورجل شهوات وملذات — نجح فى تهديد معظم هذه الثروة فى أقل من عامين ، بل واستدان واضطر إلى ترك زوجته وابنه والرحيل إلى فرنسا هرباً من الدائنين ، وهناك مات بعد وقت قصير . ومن حسن حظ (بايرون) أن والدته تنهت فى الوقت المناسب للكارثة المحيطة بها ، ولجأت إلى محام لإنقاذ بعض من أموالها فنجح فى أن يستقطع لها من الدائنين ما يكفى لأن يمدحها بمبلغ ١٢٠ جنيهات سنوياً . ولم يكن هذا المبلغ الضئيل ليشبع لها حياة كريمة بعض الشيء فى لندن ، فارتحلت بصغيرها إلى مدينة (أبردين) بأسكتلندة ، وهناك استأجرت مسكناً مفروشا متواضعاً من حجرتين ، فى شارع جانبي بسيط ، ومربية للطفل

لتساعدها ايضاً في شئون المنزل - وكان اسمها (آجنس جراى) (Agnes Gray) .
ونذكر اسم هذه المربية لانها لعبت دورا هاما في حياة شاعرنا .

لقد كانت (آجنس جراى) شديدة التدين لدرجة التعصب ، وكانت من الطائفة البروتستانتية التى تتبع اراء (جون كالفين) (John Calvin) فى الدين التى تؤكد خطيئة الإنسان (أى أن الإنسان يولد خاطئا) وقدرية المصير - أى ان الإنسان مسير لا غير . وقد لقنت هذه المربية عقيدتها المشائمة للطفل الصغير ، وركزت فى دروسها الدينية على العهد القديم (خاصة على فكرة الخطيئة الأولى والعقاب بالطرد من الجنة إلى شقاء الارض) مفضلة إياه على العهد الجديد الذى يدور حول الافتداء والخلاص اساساً . ويعزو الكثير من المدرسين رؤية بايرون التشاؤمية إلى تأثير هذا التوجه المشائم فى تعليمه الدينى المبكر .
فرغم أن بايرون رفض هذه العقيدة فيما بعد وانضم إلى زمرة المتشككين (Sceptics) أولا ثم اجتنبته فلسفة (سبينوزا) التى توحد الخلق والخالق وتقوم على مذهب الحلول ، ثم استقر فى النهاية واعيا على مذهب (فولتير) وغيره من المؤمنين بوجود خالق للكون دون الالتزام بعقيدة دينية بعينها (The Deists) - معرفا هذا الخالق بأنه طاقة (energy) - طاقة الخلق والتدمير فى آن واحد - أو (The Maker-destroyer) كما يدعو فى مسرحيته قابيل - وهو تعريف يقترب بصورة الخالق من البيانات الوثنية القديمة وطقوس الإخصاب (وقد اعترف بايرون لصديقه رجل الدين فرانسيس هود جسون بمبولة الوثنية فى خطاب عام ١٨١١) -
رغم هذه التقلبات العقيدية إلا أن (بايرون) لم يفلح تماما فى التخلص من تأثير مربيته وظل العهد القديم كتابه الأثير الذى يقرأه المرة تلو المرة طوال حياته (كما ذكر فى خطاباته) ، ومصدرا هاما من مصادر إلهامه الشعرى ، يلهب خياله واعيا فيبدع مسرحية قابيل ومسرحية الأرض والسماء - حول قصة الطوفان ، ودون وعى ، فتنحول مسرحيته التاريخية الأب والابن فوسكارى إلى إعادة تفسير لقصة الخطيئة والطرد من الجنة (انظر الفصل بعنوان « بايرون والمسرح الرومانسى » فى هذا الكتاب) .

وكما كانت المربية (آجنس جراى) المشتولة الأولى فى تشكيل حس بايرون الدينى كانت شقيقتها (التى حلت محلها فترة كمرية لبايرون لظرف طارئ استدعى غياب اجنس) مشتولة عن إيقاف حسه الجسدى فى فترة الطفولة المبكرة ، وكانت تجربة تركت اثرا بالغا فى نفس الطفل الصغير ، ولونت سلوكه فيما بعد (وهو يذكر فى أحد خطاباته أن نهمة الجنسى سببه هذا الإيقاف المبكر) . إن المربية الورعة وشقيقتها الشبهة المحدثا لتكونا فى

خيال (بايرون) مفارقة الاتحاد الدين بالجنس التي نلمسها في كل اعماله الناضجة . وتتجلى هذه المفارقة مثلاً في تصويره لانطباق الأرض على السماء في أمواج الطوفان العاتية في مسرحية الأرض والسماء وكأنه لقاء جنسى كوني يؤدي إلى ميلاد جديد يتمثل في سفينة نوح ، كما تتضح في تشبيهه اللجنة بالرحم ، والخروج منها بالميلاد ، في مسرحية الأب والابن فوسكارى . وكانت مفارقة المربية كمعلمة للدين والجنس في آن واحد ، تلك المفارقة التي نبتت في خياله مبكراً ، سبباً في ثورته على التعاليم الدينية التي تعتبر الجنس وهو مصدر الحياة دنساً وخطيئة تستحق العقاب ، وسبباً في تقوية نزعته الوثنية ، فالديانات الوثنية القديمة وحدت الدين بالجنس ، وأقامت المعابد لتقديس العضو الجنسي لدى الذكر — كما نرى في الهند مثلاً .

عاش (بايرون) حياة متواضعة متقشفة مع أبه ومربيته الأولى ثم الثانية (التي طردها الأم حين اكتشفت سلوكها المشين واستدعت شقيقتها المتدبنة) ، وذهب إلى مدرسة ابتدائية عادية رغم نسبة العريق الذي كان يقتضى بحكم العادة والتقاليد أن يذهب لواحدة من المدارس الخاصة التي يذهب إليها أطفال العائلات الكبيرة والتي ذهب إلى واحدة منها فيها بعد وهي مدرسة هارو الشهيرة (Harrow) . وفي المدرسة الابتدائية عانى (بايرون) من قسوة أقرانه وسخريتهم من عاهته (إذ كانت واحدة من قدمية مقلوبه مما سبب له عرجاً خفيفاً) . ولم تنحصر معاناته في المدرسة فقط ، بل امتدت إلى البيت حيث كانت والدته تحتاحها موجات غضب عارمة كلما ثقلت عليها وطأة العيش وأحست مهانتها بعد العز القديم . وكانت تفرغ شحنات غضبها الغارم من تسبب في هذا الدل — الأب المارق — في طفله الصغير . وكانت في ثورتها كثيراً ما تنعته باقذع السباب وتعيّره بعاهته وتطارده لتضربه . وحين تهدأ الثورة كانت تندم وتغدق عليه الحب والتدليل . وكان من شأن هذا التناقض الشديد في المعاملة أن افتقد (بايرون) الاستقرار العاطفى وعانى من فقدته طوال حياته . وكثيراً ما افتقد الأب الذي أصبح في خياله مثل آدم الذي تسبب في أن يولد قابيل خاطئاً محملاً بالذنوب خارج اللجنة .

وفجأة تبدل حال الأم والابن (ومن الجدير بالذكر أن ثالوث الأم والإبن والأب الغائب يرد كثيراً في شعر بايرون ومسرحه ويتحد بالثالوث المسيحى : الله : الأب ، مريم : الأم ، المسيح : الابن ، وثالوث آدم وحواء وقابيل) — نقول تبدل حال الأم والإبن فجأة حين توفى العم العجوز دون ورثة مباشرين — إذ كان حفيده الوحيد قد مات في

معركة كورسيكا البحرية - فالّ اللقب والإرث إلى الطفل الصغير جورج بايرون الذي وجد نفسه فجأة ، في العاشرة من عمره في مدينه أبردين الصغيره ، في مدرسته المتواضعة ، ومسكنه الأكثر تواضعا ، لوردا من أعرق اللوردات . ويصف (بايرون) اللحظة التي تلقى فيها هذا النبأ والأثر الذي تركته في نفسه فيقول أن ناظر المدرسة استدعاه ، فارتاب الولد وظن انه قد استدعى للعقاب للذنب ما ارتكبه ولا يدريه . وحين فتح الباب في وجل ، إلتابه خوف عارم إذ وجد الناظر يهب من مقعده ويتقدم نحوه . ولكن شيئا في هيئة الناظر طمأنته إذ كانت كناه ممدودتان ووجهه يطفح بالبشر ، واقتاد الناظر الصبي الداهل داخل الحجرة وأجلسه على مقعد وثير وانحنى أمامه في أدب جم يقترب من الخنوع وسأله عما إذا كان جلالة اللورد وفخامته يريد بعض النبيذ ؟

أدرك بايرون ساعتها سطوة الألقاب وجبروت الثروة ، وكان درسا عاش به طول حياته . لقد احتقر الناظر الذي أذل وأهدر آدميته حين كان فردا عاديا ، ثم انحنى أمامه في ذلة وخنوع إذ غدا لوردا . لذا تعفف بايرون طول حياته عن استخدام لقبه لفهر الضعفاء ، لكنه في نفس الوقت لم يتورع عن تحجيدته لصالحهم ضد السادة .

لم ينس بايرون هذا الدرس حين وقف لأول مرة يلقي خطابا في مجلس اللوردات (وكان عضوا فيه بحكم انتمائه إلى الطبقة الأرستقراطية - أى بحكم اللقب) ، وكان ذلك عام ١٨١١ بعد أن تغيرت حياته . وكان قد انتقل من (أبردين) إلى ضيعة أجداده ، وتدعى « كنيسة نيوستيد » (Newstead Abbey) - إذ كانت في القرن الخامس عشر ديرا قبل أن يستولى عليها الملك هنرى الثامن الذي حول انجلترا إلى البروتستانتية وانشأ الكنيسة الإنجليزية ، وألغى الأديرة وأراضيها وأوقافها ، مقطعا إياها اعوانه . وكانت ضيعة « نيوستيد » وديرها القديم قد آلت لعائلة « بايرون » في القرن السابع عشر هبة من الملك تشارلز الثاني بعد عودته من المنفى مكافأة للعائلة على وقوفها إلى جانب الملكيين ضد الجمهوريين في الحرب الأهلية المعروفة التي تبعت إعدام والده الملك تشارلز الأول وإعلان الجمهورية - كان بايرون ووالدته قد انتقلا إلى الضيعة ليجداها في حالة لا تصلح للسكنى ، وثقلها الديون ، وتحتاج إلى أموال سائلة ضخمة لإصلاحها لا قبل لهما بتدبيرها . وعلى ذلك أرسلته أمه إلى مدرسة « هارو » الأرستقراطية (وهى مدرسة داخلية) واستأجرت مسكنا مفروشا يليق بها في مدينة صغيرة في مقاطعة نوتينجهام التي تقع فيها ضيعة ابنها اللورد الصغير حيث كان يزورها في الأجازات . وأقام بايرون فترة في لندن مع

عائلة محامية (هانسون) عرضته أمه خلالها على عدد من الأطباء لاصلاح عرجه دون جدوى بعد أن تعرض لالام شديدة مرعبة أثناء العلاج المزعوم ، ثم ذهب بايرون إلى جامعة كمبريدج وعاش حياة طلابية صاخبة ، ويقال أنه اقتنى أثناءها « دبا » - إذ كان من المسموح اقتناء الحيوانات الأليفة ، وحين سأل أحدهم عن سبب احتفاظه بالدب أجاب قائلاً : إنه يحضر لرسالة الماجستير ! وكانت تلك الفترة من أصعب الفترات في حياة « بايرون » إذ انغمس في اللهو وعريضة الشباب - ربما ليتنقم من ذل وفقر السنين الأولى من حياته ، وهرباً من مواجهة نفسه . وازداد عبء الديون على الضيقة ، وحاولت أمه بيعها بديونها دون جدوى . وحين احتدمت الأزمة الاقتصادية قرر بايرون فجأة أن يسافر إلى اليونان . ربما هرباً من هم الديون - كما فعل والده من قبله ، وربما لأن تكاليف الحياة قليلة في اليونان ، وربما لأنه كان قد مل حياة اللهو والعريضة وهفت نفسه إلى حياة جديدة ، أو بحثاً عن الثقافة والمعرفة والتجربة الجديدة ، أو لأن الوقت كان قد حان ليكتب ملحمته الرائعة الأولى الطفل هارولد وترحالاته أو الطفل هارولد في رحلة الحج's Childe Harold Pilgrimage .

عاد (بايرون) من ترحاله في اليونان وتركيا قبل شهر من وفاة أمه ، ورغم ذلك لم يقدر له أن يراها . كان في لندن يسوى بعض الأعمال ، وكانت هي في الضيقة ، ثم بلغه نبأ وفاتها . أسرع عائداً إلى مقاطعة نوتنجهام وهناك ، كما قال خدمه ، قضى ليلة كاملة ساهراً إلى جوار جثتها المسجدة على فراشها في ضوء الشموع ، وفي هدأة الفجر ترامى إلى سمعهم نشيجه المحموم ، المكتوم .

وكان على بايرون أن يتخطى أحزانه ويواجه مهام لقبه فذهب إلى لندن ليقدم نفسه إلى مجلس اللوردات حتى تتم مراسيم عضويته فيه . وفي لندن كان غريباً وحيداً - غريباً بحكم النشأة والترحال الطويل ، وحيداً بحكم المزاج . وأسلوب التفكير ، وانعدام صلات القرابة . وفي هذه الوحدة والغربة التقى بشقيقته الوحيدة من والده الراحل (أوجاستا) وكانت تكبره ببضعة سنوات - سيدة ناضجة متزوجة تمتلك حناناً وحساً فكاهياً تحاوب مع حسه الساخر وحبيها إليه ، وكان قد تبادل معها بضع خطابات قبل سفره وكانت هذه الأخت الثمرة المسمومة ، أو الميراث الوحيد الذي اختلطت فيه السعادة بالشقاء والمتعة بالعذاب الذي خلفه والده . كان والده قد أغوى سيدة متزوجة هي ليدى (كارمارثون) فتركت زوجها وفرت معه إلى فرنسا حيث وضعت (أوجاستا) ثم ماتت وتبنت عائلة

الراحلة ابنتها وابتعتها عن والدها الذي لم يلبث في بحثه عن الأموال أن تزوج وارتاة قادمة من الشمال - من اسكتلندة - هي كاترين جوردون (والدة بايرون) التي التقى بها في مدينة (باث) حيث تذهب الطبقة الغنية كل صيف لشرب المياه المعدنية والبحث عن الأزواج والزوجات او - بمعنى أصح - عقد صفقات الزواج - كما وصفتها الكاتبة الإنجليزية الروائية (جين إوستن) في العديد من رواياتها . وتزوجت (أوجاستا) وانجبت ثم كان لقاءها بأخيها غير الشقيق الذي قيل فيها بعد أنه أنبت ثمرة محرمة هي ابنتها (ميدروا لي) - (و لي) كان اسم زوج (أوجاستا) . ورغم أن هذه القصة أو هذا الادعاء ظل مؤكدا لفترة طويلة - اذ لمحت به وصرحت زوجة بايرون (أنابيللا ميلبانك) التي تزوجها في بداية عام ١٦١٥ وطلبت منه الانفصال في آخر نفس العام بعد ميلاد ابنتها (آدا) - إلا أن الباجئين في حياة بايرون يرون أن هذا الادعاء كان افتراء أو على الأقل أمرا مشكوكا فيه - وذلك في ظل أدلة جديدة ظهرت حين اتيح للباحثين الاطلاع على الوثائق والخطابات في تركة لورد (لافليس) (Lovelace) الذي كان زوجا لابنة بايرون الشرعية (آدا) .

لكن الزواج والانفصال وفضيحة العلاقة المحرمة ، وادعاءات الميول الجنسية الشاذة التي تقولت بها زوجته ، كانت أبعد ما يكون عن أفق حياة بايرون في جلسة خطابه الأول لمجلس اللوردات عام ١٨١١ . كان شابا يمتلئ حياة وحيوية ، يتمتع بسعة أفق نادرة نتيجة طبيعته المتفتحة وترحاله وقراءاته ، ومؤلفا واعدأ ، نشر ديوانه الأول قبل سفره على نفقته الخاصة بعنوان قصاصات هاربة (Fugitive Pieces) ثم عدله ونشره تحت عنوان : ساعات من الفراغ (Hours of Idleness) كما نشر هجوما ضاريا ساخرا في صورة قصيدة هجاء طويلة ردا على النقاد الذين هاجموا ديوانه - وكانت قصيدة الهجاء أفضل من الديوان وردا بليغا مفحما على من قللوا من شأن موهبته - وهي قصيدة « الشعراء الانجليز والنقاد الاسكتلنديين » . (English Bards & Scottish Reviewers) وكان أيضا قد كتب ملحمة الشعرية الطفل هارولد يصف تجواله في أوروبا واليونان وتركيا وعهد بها إلى ناشر - تلك الملحمة التي جعلته بين يوم وليلة أشهر شاعر في إنجلترا ، وأحب شاعر إلى قلوب النساء ، والطفل المدلل للمجتمع الانجليزي .

ورغم رغبته الملحة في الانتهاء ، في أن يصبح مقبولا ومرغوبا ومحبوا في مجتمعه ، بين أبناء طبقته ، لم يخالف (بايرون) مبادئة الصداقة ، ولم ينس الدرس الذي لقنه إياه استقبال

ناظر المدرسة الابتدائية في أبردين الصغيرة ، البعيدة مكانا وزمنا عن مجلس اللوردات في لندن عام ١٨١١ لذلك نجلده يختار في خطابه الأول - الذى كان بمثابة إعلان لدخوله إلى الطبقة المتميزة - اختار أن يجعل موضوع الخطاب الدفاع عن حقوق المقهورين - عن حقوق العمال . وقف اللورد الشاب في مجلس اللوردات يهاجم بضراوة الرأسماليين وملوك الصناعة الذين أدخلوا الآلات الحديثة لخفض الأيدي العاملة في صناعة النسيج ، وزيادة الربح ، وتركوا العمال دون وسيلة كسب شريفة ، فتقطعت بهم سبل الرزق حتى تضوروا جوعا . وكانت المجاعة بين عمال النسيج في مقاطعة (نوتنجهام) قد أدت إلى إضرابات واضطرابات عنيفة قام خلالها العمال بتعطيم الآلات التى حرمتهم قوتهم . وبدلا من أن تحاول حكومة المحافظين حينذاك رفع المعاناة عنهم بالغت في استخدام وسائل القمع العنيفة وكانت بصدد استصدار قرار من البرلمان الانجليزى يقضى بمعاقبة أى عامل يتظاهر بعقوبة الإعدام الفورى .

وكان خطاب (بايرون) في البرلمان سوطا لاذعا انهدم على ظهر الملك الحكومة والحزب الحاكم . وأحدث الخطاب الجرىء دوبا هائلا ، واكتسبت (بايرون) شعبية كبيرة في جبهة المعارضة . ولم يقف الأمر عند هذا الحد . ففى خطابه الثانى والأخير شن الشاعر الشاب هجوما عنيفا في البرلمان على سياسة القهر الدينى التى انتهجتها حكومة الملك (جورج الثالث) ضد الكاثوليك في أيرلندة - وكان من أحب اصدقاء بايرون إلى قلبه في سنوات ما قبل المنفى الشاعر الأيرلندى الكاثوليكي (توماس مور) .

ورغم محاولات البلاط لاستقطاب هذا الأرستقراطى الثورى - اذ قابله ولى العهد في حفلة وتحدث معه طويلا وحاول استمالته - إلا أنه استمر في انتقاد سياسة بلاده الظالمة في الداخل والخارج ، وخص بالهجوم تحالف الحكومة البريطانية مع القوى الرجعية في أوروبا ضد الثورة الشعبية في فرنسا التى اطاحت بالملكية وأعلنت الجمهورية وأكال السباب للدوق (ويلنجتون) يعد انتصاره على الفرنسيين في موقعة (ووترلو) .

ورغم مناصرته للثورة الفرنسية وتقديسه لتابليون كتجسيد لروح هذه الثورة لم يتردد (بايرون) في توجيه النقد العنيف لهذا القائد الفرنسى عندما انحرف عن أهداف الثورة وأصابته حمى السلطة فنصب نفسه أمبراطورا وابنه ملكا . حينئذ قال عنه (بايرون) « أناح الله لتابليون فرصة القيام بعمل جليل للإنسانية كما لم يتحها لبشر من قبل ، ولكنه أهدها كما لم يهدر بشر فرصة من قبل » .

وانضم بايرون إلى فريق الليبراليين المعارضين للمحافظين ، وواصل هجومه اللاذع ضد الحكومة في قصائد نشر بعضها في صحف المعارضة . وتفاقم الأمر حين زار (بايرون) الشاعر والصحفي (لى هانت) في السجن وكان يقضى فترة عقوبة بتهمة العيب في الذات الملكية . وكانت هذه الزيارة بداية صداقة توثقت عراها في إيطاليا حين استضاف (بايرون) (لى هانت) وأسرته بعد خروجه من السجن معدما حتى يوفر له عيشا كريما وخططا مع لإصدار صحيفة أدبية تدعى الليبرالي The Liberal نشر بايرون في عددها الأول قصيدته الساخرة رؤية ليوم الحساب (The Vision of Judgement) التي يحاكي فيها بصورة ساخرة القصيدة التي كتبها (روبرت ساوذي) بنفس العنوان بعد ان ارتد عن ثوريته وحالف النظام الرجعي في رثاء الملك المتعوه (جورج الثالث) ومدحه بصورة محجوبة معدداً فضائل لا وجود لها . وفي مقدمة القصيدة هاجم (بايرون) (ساوذي) لنفاقه وتخليه عن مبادئه وما لأته السلطة مذكرا إياه بمسرحية قديمة كان قد كتبها إبان اعتناقه لمبادئ الثورة والحرية بعنوان وات تايلر (Wat Tyler) ، وهو اسم بطلها . ولكن مشروع الجريدة الأدبية تعثر بعد أن دب الخلاف بين (بايرون) و (لى هانت) . ولكن فلنعد إلى انجلترا وفترة ما قبل الرحيل إلى إيطاليا .

كانت زيارة (بايرون) للشاعر (هنت) في السجن بمثابة إعلان صريح لموقفه من الحكومة والملك ، وأثار حفيظة البلاط بالطبع . وتحالفت قوى الرجعية في بريطانيا للتخلص من هذا التأثير الشاب تحالفا خسيسا فانتهزت الصحف الموالية للنظام حادثة انفصاله عن زوجته وما دار حولها من لغط واقتراءات ، وانطلقت في حملة شعواء للتشهير به وبحياته الشخصية ، ولم تتورع حتى من السخرية الممجبة عن عرجه الخفيف .

وضاق (بايرون) صدرأ بانجلترا ، بنظامها السياسي ونفاقها الإخلاقي ، وضاق بحياته فيها التي كان يهيم عليها شبح الضائقة المالية ومطاردات الدائنين ، وكان لم يفلح بعد في بيع الضيعة المثقلة بالديون . وربما كانت الضائقة المالية واحدة من الأسباب الرئيسية التي أدت إلى انفصال (بايرون) عن زوجته ، إذ أن حالته النفسية السيئة أدت إلى سوء معاملته لها من ناحية كما كانت سببا رئيسيا في إن يطلب منها بعد ميلاد ابنته أن ترحل عن لندن لتقيم مع والديها في الريف في ضيعتها في مقاطعة « دارام » (Durham) وذلك ضغطا لنفقات المعيشة الباهظة التي كان يتطلبها وضعه الاجتماعي . وكان ذلك المطلب القليل الذي أشعل حريقة الانفصال الشهيرة .

كان (بايرون) يأمل في أن تندلع ثورة جمهورية في بلاده على غرار الثورة الفرنسية ولكنه أدرك أن الوقت لم يحن بعد ، خاصة بعد أن تراجع كثير من المثقفين والشعراء الإنجليز عن ثورتهم وتأييدهم للثورة الفرنسية وها دنوا النظام القائم ، بل وتحالفوا معه ومدحوه — مثل (ساوذي) الذي ذكرناه من قبل ، و (وردسورث) الذي بدأ ثوريا وانتهى رجعيًا ، وغيرهم .

وقرر (بايرون) ترك إنجلترا والرحيل إلى إيطاليا التي كانت تخدم فيها حينذاك ثورة التحرير ضد الحكم النمساوي الدخيل ، وقال بسخريته المعهودة معلقا على رحيله : « إذا تعذر على الإنسان أن يحارب من أجل حريته ، فليحارب من أجل حرية جاره » .

وفي الطريق إلى إيطاليا توقف (بايرون) في سويسرا برهة من الزمن كتب خلالها أو شرع في كتابة أولى مسرحياته الشعرية مانفريد ، التي تدور أحداثها وسط جبال الألب ، وهناك أيضا قابل الشاعر (شيلي) ، وكان شاعرا ثائرا آخر ينادي بالحرية والعدل ، طرد من جامعة أكسفورد بتهمة الإلحاد ، وفر إلى أوروبا مع حبيبته الكاتبة (ماري شيلي) — مؤلفه رواية فرانكنشتاين التي ألهمت العديد من أفلام الرعب في القرن العشرين ، وابنة الفيلسوف الشهير (وليام جودوين) الثائر على المواضعات الأخلاقية الموروثة . وتوثقت عرى الصداقة بين الشاعرين ، ودامت الصداقة الحميمة حتى موت (شيلي) غرقا عام ١٨٢٢ وفي خطاب للناسر (جون مري) أرسله (بايرون) من مدينة (بيزا) في الثالث من أغسطس عام ١٨٢٢ يخبره فيه بالحدث ، يدافع (بايرون) عن صديقه الراحل قائلا : « لقد اخطأتم جميعا في حق شيلي وظلمتموه ظلما فادحا . لقد كان أفضل — دون أي استثناء — أفضل رجل عرفته في حياتي وأكثر الناس إثارا . إن أي رجل عرفته يبدو لي وحشا إذا قارنته بشيلي » .

ولم تفلح (كلير كليرمونت) — شقيقة (ماري شيلي) — في أن تعكر صفو صداقة الشاعرين . كانت (كلير) على علاقة ببايرون في لندن قبل رحيله إلى سويسرا وقبل أن يلتقي بشيلي وماري ، وكانت علاقة فرضتها (كلير) على (بايرون) فرضا إذ لم يكن راغبا فيها ، وظلت تطارده وتغويه حتى استسلم . وحين قابلها (بايرون) في سويسرا كانت تحمل ثمرة العلاقة في أحشائها . وحين وضعت الطفلة بعد عدة شهور — وكان بايرون أثناءها قد رحل إلى إيطاليا — أرسلتها مع (شيلي) إلى والدها الذي أسماها (الليجرا)

وتولى أمرها . وكان شيلي يزورها بين الحين والآخر ليطمئن على سلامتها . ولكن الطفلة لم تعش طويلا إذ توفيت وهي في الخامسة قبل وفاة شيلي بشهور قليلة عام ١٨٢٢ .

وفي إيطاليا صادف (بايرون) حبه الحقيقي ، وعرف معنى الاستقرار العاطفى بعد أن تقلب طويلا بين النساء . ولكن قصة الحب كانت كغيرها عاصفة في بدايتها . كانت الكونتيسة الصغيرة (تيريزا جويكولى) زوجة رجل ثرى عجوز . وحين التقت بالشاعر لأول مرة في صالون أدهى أحسن كل منها بانجذابه للآخر . ومر عام ثم التقيا مرة أخرى بالصدفة أيضا وأدرك كل منهما عمق العاطفة التى اشتعلت منذ عام مضى . وسعت تيريزا للانفصال عن زوجها — وكان من المماثلين للحكم النمساوى الدخيل بينما كان كل أهلها من الثوار — وهددت بالانتحار وأضربت عن الطعام حتى ذوت ، فخضع والدها لطلبها .

ولكن زوجها قاوم وحاول إرغامها على دخول الدير مقابل الانفصال ، وانتهى الصراع إلى حل وسط هو إقامتها الدائمة في بيت أبيها وعدم زواجها — حيث أن العقيدة الكاثوليكية لا تبیح الطلاق . وهكذا استحالت إقامتها مع (بايرون) . ولكن (بايرون) كان يزورها كل يوم ، وتوثقت صداقته بأخيها الكونت (جامبا) الذى كان مع والدها من قادة الجماعة الثورية المعروفة باسم « الكاربونارى » . وانضم بايرون إلى هذه الجماعة التى كانت تخطط لثورة تحرير شاملة ضد الحكم النمساوى ، وساهم في نشاطها بجهده وماله حتى أن بيته في مدينة (رافينا) تحول إلى ما يشبه الترسانة المسلحة إذ كان آمن مكان يخزن فيه الثوار أسلحتهم . ولهذا اضطهدته السلطات الموالية لقوى الاحتلال النمساوى ، ولكنها لم تستطع حياله شيئا لحصانته النابعة من لقبه وجنسيته البريطانية . ورغم ذلك أحاطته السلطات بالجواسيس ، ورصدت جميع حركاته وسكناته ، وأخضعت جميع مراسلاته للرقابة ، حتى أنه كان في أحيان كثيرة يذيل خطابات له لأصدقائه في انجلترا بفقرة سباب موجهة إلى الرقيب .

وتبخر حلم تحرير إيطاليا ، كما تبخر حلم الثورة الشعبية في انجلترا من قبل ، إذ تقاعس الثوار الإيطاليون في اللحظة الأخيرة مما أصاب (بايرون) بالكثير من المرارة وخيبة الأمل والإحباط . ولكن حرب التحرير اليونانية اندلعت آنذاك ، ووجد فيها (بايرون) متنفسا لثورته . ودع (بايرون) حبيبته (تيريزا) على أمل اللقاء ، وأبحر إلى اليونان يحدوه الأمل ، ولكنه كان وداعها الأخير ، إذ مات بايرون في (موسولونغ) إثر حمى أصابته من جراء سوء أحوال المعيشة وكثرة المستنقعات ورداءة الجو ، بعد أن أنفق الكثير من ماله وجهده وصحته في الحرب ، ونجح في فك حصار الأتراك عن المدينة .

مات (بايرون) وهو لم يتعد السادسة والثلاثين إلا ببضعة شهور . وقد لازمته خلال الشهور الأخيرة من حياته مرارة شديدة ، إذ رأى الثوار اليونانيين من حوله يتكالبون على السلطة والمناصب القيادية ، ويضعون ذواتهم ومطامعهم الشخصية فوق مصلحة البلاد .

عاش (بايرون) ثائرا ، ومات ثائرا . ولكن ثورته الجامعة لم تحجب عنه أبدا حقيقة الحرب . كان دائما يدرك بنظرته الثاقبة الموضوعية المتعمقة أن الحرب وبال ، وأن سفك الدماء في حد ذاته ليس من البطولة في شيء ، وأن الغزو العسكري ليس مجدا وإنما طغيانا وقهرا ، وأن القتل شر لا يقدم الإنسان عليه إلا دفاعا عن حقه في الحرية الذي هو حقه في الحياة الصادقة . وكان (بايرون) يمقت الحروب الدينية والاستعمارية مقتا شديدا ، ولكنه كان يرى أيضا أن السلم في أحيان كثيرة – كما يفصح في مسرحيته المسماة ساردانا بولوس ملك الأشوريين – هو استسلام للموت ، وانتحار معنوي

ورغم شكوك (بايرون) الدينية التي لازمته حتى موته كان يمتلك شعورا دينيا عميقا يدفعه إلى احترام جميع العقائد والخشوع أمام القدرة على الإيمان ما دامت سمحة بعيدة عن التعصب . إن موت (بايرون) في اليونان لم يكن انتصارا لعقيدة دينية بعينها أو شعب بعينه ، وإنما كان انتصارا لمبدأ الحرية السياسية والدينية ، ولحق الإنسان في أن يكون مسئولا عن مصيره وأفعاله ، وهو حق لا يكون أبدا في ظل العبودية والقهر .

ونختتم هذه الأضواء السريعة التي نلقيها على شخصية هذا الشاعر والإنسان العظيم الذي ظلمه العرب بترجمة لنص خطاب وجهه (بايرون) إلى أحد القواد الأتراك وكان يدعى يوسف باشا إبان الحرب التركية – اليونانية إذ أنه يقدم دليلا ماديا على الدور الحضاري والإنساني الذي لعبه (بايرون) في هذه الحرب ، وعلى احترامه للأتراك المسلمين ، كما يشهد بسماحة نفس الشاعر ، وسعة أفقه ، ورحابه إنسانية :

إلى صاحب السمو يوسف باشا

موسولونج في ٢٣ يناير ، ١٨٢٤

صاحب السمو

احتجزت قواتكم منذ عدة أيام سفينة تحمل صديقا لي وبعض أتباعي ثم أفرج عنها بأمر من سموكم . ولهذا وجب على أن أشكركم – لا على قرار الإفراج – فقد كانت السفينة تحمل علما محايدا ، وتبحر تحت الحماية البريطانية ، مما لا يعطى أى طرف الحق في احتجازها ، ولكن على معاملتك الكريمة لأتباعي حين كانوا في قبضتكم .

لقد رجوت حاكم هذا المكان - وأرجو ألا يجد سموك في هذا خفضاً - رجوته أن يفرج عن أربعة من الأسرى الأتراك ، وقد كان كريماً وأجاب مطلقاً الإنسان . وقد أرسلتهم إليك على الفور حتى أستطيع أن أرد جميل كرمك السابق في أسرع وقت .

لقد أفرج عن هؤلاء الأسرى دون قيد أو شرط . والمقابل الوحيد الذي أرجوه - إذا وجدت هذه الحادثة مكاناً في ذاكرتك - هو أن تحسن معاملة الأسرى اليونانيين في المستقبل . إن الحرب تضطرتنا إلى بشاعات كثيرة مروعة ، ويحسن بنا ألا نزيد بشاعتها بأعمال قسوة جائرة لا طائل من ورائها يأتيها أي طرف من الأطراف المتنازعة .

(انظر نص الخطاب في مجموعة خطابات نويل بايرون التي نشرت في سلسلة (إفرى مان) عام ١٩٧١ - ص ٣٧٣) .

هسوامش

هوامش

١ - الكوميديا الرومانسية قبل شكسبير :

١ - انظر :

Alan S. Downer, *British Drama*, London, 1950.

وانظر أيضا :

Gamini Salgado, *English Drama*, London, 1980

٢ - أنظر :

Ernest Rhys, ed., *Everyman and Other Old Religious Plays*, Everyman's Library, No. 381, London, 1917.

٣ - انظر .

"Fulgens and Lucrece", *Five Pre-Shakespearean Comedies*, (Early Tudor Period), ed. F. S. Boas, *The World's Classics Series*, London, Oxford University Press, 1966.

٤ - أنظر مثلا مسرحية *The Four PP* (٤ - ياء - أو أربع شخصيات تبدأ بحرف الياء) التي تقدم أربع شخصيات من واقع الحياة الاليزابيثية يشتركون في مباراة كوميدية في الكلب أو مسرحية الجلو (*The Play of the Weather*) التي تخلط شخصيات أسطورية مثل جوبيتر وشخصيات خيالية مثل حامل الأخبار السعيدة (Merry Re- porte) بشخصيات واقعية مثل صاحب طاحونة الهواء وصاحبة طاحونة الماء . . .

Nicholas Udall, "Ralph Roster

٥ - أنظر :

Doister" *Five Pre-Shakespearean Comedies*, Op. Cit.

وأيضا في نفس المجموعة مسرحية .

Gammer Gorton's Needle by 'Mr. S., Mr. of Art'.

٦ - يلحظ القارئ ارتباط الواقعية بالكوميديا في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الدراما الاليزابيثية في مسرحية وألف رويستر دويستر التي يبنئها المؤلف بدفاع حماسي عن الكوميديا فيقول .

« إن الضحك يطيل العمر ويحفظ الصحة ويرفه عن أرواحنا المتعبة ويعد عنا شيع الكآبة ويزيد الملحة بين الناس ولا يتقص من أموالنا شيئا » لكن المؤلف يفضي ليؤكد أن الضحك لا ينبغي أن يتخطى حدود اللياقة ويجب أن يهدف لاصلاح الاخلاق . وموضوع هذه الكوميديا الواقعية المبكرة يشبه الى حد كبير العديد من

الكوميديات الواقعية التي حفل بها المسرح الاليزابيثي والتي يدور معظمها حول المال والزواج . فبطل المسرحية رالف - الذي رسمه المؤلف على نسق شخصية المغرور المتفانح (Miles Glorious) التي نجدها في الكوميديا الرومانية يسعى الى الزواج من أرملة ثرية ويصطلم بحبيها لتاجر يدهي الحظ السعيد Goodluck . وتنتهي المسرحية بعد عدد من المؤامرات والمغامرات الكوميديية بخيبة سماعه وزواج الأرملة من حبيبها التاجر . وتحفل المسرحية بالشخصيات الكوميديية الواقعية مثل خدم الأرملة الذين يظنون أنماطاً اليزابيثية مألوفة ومشاهد تسخر من المسرحيات البطولية مثل المعركة التي يشترك فيها الخدم ويستخدمون أدوات وأولى المطبخ كأسلحة فتاكه ، أو من الطقوس الدينية مثل مشهد الجنائزة الهزلية (المشهد الثالث من الفصل الثالث) .

٧ - انظر مسرحية إنديميون (Endymion) في :

The Minor Elizabethan Drama II, Pre-Shakespearean Comedies, Everyman's Library, No. 492, London, 1923.

٨ - انظر مسرحية حلوته من حوادث المعجائز في نفس المرجع .

٩ - أنظر على سبيل المثال بداية مسرحية شكسبير ترويض النمرة أو مسرحية فارس يد الهلون التي يتضمنها هذا الكتاب .

١٠ - انظر مسرحية :

"Friar Bacon and Friar Bungay" in Minor Elizabethan Drama II, Op.CK.

١١ - لا يقتصر دور جريرن في الدراما الانجليزية على تطويره البناء الدرامي القائم على الحكاية الثنائية بل يتخطاه الى تطوير النوع المسرحي المعروف بالمسرحية التاريخية الوطنية (Chronicle Play) التي تتعرض للتاريخ القومي للبلاد من خلال مزج التراجمها والكوميديا دون أن تلتزم حرفيا بالتفصيلات التاريخية . فقد كتب جريرن عام ١٥٩٠ مسرحية بعنوان الملك جيمس الرابع استلهم في صياغتها مزجها من التاريخ والتأليف إذ اعتمد في حبكةها على رواية للإيطالي جيرالدي سيثيو (الذي حول بدوره روايته الى مسرحية كلاسيكية على طراز مسرحيات الكتب اللاتيني سينيكا) . وأحاط جريرن هذه الحكاية المقتبسة بإطار تاريخي استقاء من تاريخ اسكتلندة وحشاها بالشاعر الوطنية . ويلمس القارئ في بطله المسرحية الملكة دوروثيا ملامح عديدة من شخصيات شكسبير النسائية فكانها كانت المثال التي استوحاه شكسبير في صياغة بطلاته الشهيرات مثل بورشيا في تاجر البندقية أو فيولا في الليلة الثانية عشرة أو روزاليند في كما نجدها . إن الملكة دوروثيا ترحل متكرة في زى رجل ويصحبتهما خادم واحد ونحوض عددا من المغامرات بسبب محاولات زوجها قتلها وبعد معاناة بالغة لا تحلو من المفارقات الكوميديية تنجح في استعادة حب زوجها وانقاذ من مؤامرات أعدائه وبعثانهم .

٢ - الواقعية في المسرح الإنجليزي وكوميديا المدينة :

١ -

Jean Paul Sartre, "Introduction to the Trojan Women", Three Plays: Kean, Nekrassov, The Trojan Women, Penguin edition, 1967, P. 289.

٢ - انظر التحليل الخاص بمسرحية لير في هذا الكتاب في الفصل المعنون « الملك لير بين التراجيديا والعبث والسياسة » ، وانظر أيضا مؤلفه الكتاب الجزء الخاص بالملك لير في كتاب أمسيات مسرحية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ١١٤ - ١٨ .

٣ - انظر :

W.W. Thorp, The Triumph of Realism in Elizabethan Drama, 1558-1612, Princeton, 1928.

وانظر أيضا :

D.M. Farr, Thomas Middleton and the Drama of Realism, Edinburgh, 1973.

٤ - انظر :

Marchette Chute, Shakespeare of London, London, 1962.

وأيا :

Shakespeare's England, 2 Vols. of Scholarly Essays, Oxford, Clarendon Press, 1916.

وأيا :

M. St. Clare Byrne, *Elizabethan Life in Town and Country*, New York, 1961.

وأيا :

Peter Thomson, *Shakespeare's Theatre*, London, 1983

وأيا :

Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England*, London, 1964, especially part 7.

٥ - أنظر :

Marchette Chute, *Ben Jonson of Westminster*, London, 1965, Chapter 5.

٦ - تقول الفتاحية الأغنية :

Mary, Mary, quite Contrary

How Does your garden grow?

With Silver Bells, and cockle shells And Pretty maids all in a row.

٧ - أنظر :

Allardyce Nicoll, *British Drama*, London, 1962, . 38.

٨ - أنظر :

"The Changeling", *Three Jacobean Tragedies*, London, 1965, PP. 259-345.

٩ - يختلف وليام آرثر مع هذا الرأي في كتابه

The Old Drama and the New

ويرى أن تصوير مهملتون للبطلة (بياتريس) التي تتحول من النفور والكراهية العنيفة تجاه (دى فلوريس) - الذي يذكرنا بشخصية شكسبير الشهيرة (باجو) في مسرحية عطيل - الى العاطفة المشوبة لا يقنع المخرج أو القارئ ، ولكن آرثر في رأيه هذا يتجاهل الانحاءات التي يتضمنها النص بأن الكراهية العنيفة هي في حقيقة الأمر الوجه الآخر للعاطفة الجنسية المشوبة التي تشع بها (بياتريس) رغبا عنها نحو (دى فلوريس) ، وربما دون أن تعيها . وقد قام كريستوفر ريكس بتحليل بناء المسرحية النفسى والدراسى تحليلا عميقا أظهر اتساقها الداخلى .

أنظر :

Christopher Ricks, "The Moral and Poetical Structure of *The Changeling*", *Essays in Criticism*, London, 1960.

١٠ - أنظر :

Una Ellis-Fermor, *Jacobean Drama*, London, 1965.

١١ - أنظر :

"A Mad World, My Masters", *Four Jacobean City Comedies*, edited with an Introduction and Notes by Gamini Salgado, Penguin Books, 1975.

٣ - أجازة الإسكافي والواقعية الرومانسية :

١ - أنظر :

L.B. Wright, *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, New York, 1935.

٢ - حول ارتباط الأشكال الفنية [باعتبارها أنسقة تشف عن الأطر الأيديولوجية السائدة] بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية على مر التاريخ ، وحول ارتباط تيار الحرية الدينية [الذى أتى به لوتر والحركة البروتستانتية] بالازدهار الاقتصادى وازدياد النفوذ السياسى للطبقة المتوسطة من سكان المدن العاملين بالتجارة .

أنظر :

J.L. Sammons, *Literary Sociology and Practical Criticism*, Bloomington and London, 1977.

وأنظر أيضا :

L.C. Knight, *Drama and Society in the Age of Jonson*, London, 1937

٣ - أنظر :

Thomas Dekker, *The Shoemaker's Holiday*, edited by Paul C. Davies, Edinburgh, 1968.

٤ - عن الأحوال الاقتصادية والاجتماعية وقت كتابة المسرحية

أنظر :

Thomas Dekker, *A Study in Economic and Social Background*, Seattle, 1924.

٤ - فارس يد الهاون والمسرح المسرح

١ - أنظر الفصل الخاص بالتكشيفية في كتاب المدارس المسرحية المعاصرة ، تأليف نهاد صليحة ، الهيئة العصرية العامة للكتاب ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

٢ - أنظر :

Francis Beaumont, "The Knight of the Burning Pestle", *Selected Plays by Francis Beaumont and John Fletcher*, Everyman's library, Introduction by G.P. Baker, J.M. Dent and Sons Ltd 1966.,

٣ - أنظر :

G. Salgado, *English Drama*, London, 1980, PP. 81-2.

٤ - أنظر :

V.C. Clinton-Baddely, *The Burlesque Tradition*, London, 1952.

٥ - هناك عدد كبير من المسرحيات الانجليزية الشهيرة من نوع البرلنسك نذكر منها على سبيل المثال :

The What d'ye Call It, by John Gay, 1715;

Three Hours After Marriage, by John Gay, Pope, and John Arbuthnot, 1717;

The Covent Garden Tragedy, by Henry Fielding, 1732;

Distress Upon Distress, by George Alexander Stevens, 1752;

The Dragon of Wantley, by Henry Carey, 1734;

The Historical Register for the year 1736, by Henry Fielding, 1736;

The Rovers, by J. Canning, J. Hookham Frere and George Ellis, 1789.

Bombastes Furioso, by W. Rhodes, 1810.

وفي القرن الثامن عشر أيضا انتقل البرلنسك من الدراما الى الشعر فظهرت قصائد ساخرة تحاكي أنواعا معروفة من الشعر لعل أشهرها قصيدة (بوب) (Alex and Pope) (اختصاب بحصلة الشعر أو *The Rape of the Lock*) التي سنخر فيها من الملحمة الكلاسيكية .

٦ - أنظر :

F.T. Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642*, Princeton, N.J. 1940.

٥ - الواقعية والتراجيديا في المسرح الإليزابيثي :

١ - في كتابة المسرح الذي لا يقاوم يطلق « و . بريدجيز » على هذا النوع من المسرحيات اسم « دراما المواويل الشعبية القصصية » [Broadsheet] - أى الدراما المستقاة من المواويل الشعبية التي كانت تتناول الفضائح والجرائم المعاصرة وكانت هذه المواويل آنذاك المقابل لصفحة الحوادث في جرائدنا اليومية الآن .

أنظر :

W. Bridges-Adams, *The Irresistible Theatre*, London, Secker and Warburg, 1957, P. 107.

٢ - أنظر :

H H. Adams, *English Dramatic or Homiletic Tragedy*, Columbia University Studies in English and Comparative Literature, No. 159, 1943.

وأيضا في نفس الموضوع :

F.M. Velte, *The Bourgeois Elements in The Dramas of Thomas Heywood*, London, 1924,

وأيضا

M. Doran, *Endeavours of Art: A Study of Form in Elizabethan Art*, London, 1954,

وأيضا :

O. Cromwell, "Thomas Heywood: A study in the Elizabethan Drama of Everyday Life", *Yale Studies in English*, Lxxviii, 1928

٣ - د . سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي ، مطبعة فريب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٥٩ .

٤ - للحصول على فكرة وافية عن هذه المسرحيات انظر :

S.J. Kahri, *Traditions of Medieval English Drama*, London, 1974.

٥ - ربما كان أول ناقد روج لهذه النظرة هو توماس رايمر (Thomas Rymer) الذي كتب في أواخر القرن السابع عشر مقالة ساخرة عنها في كتاب بعنوان *A short Review of Tragedy (1693)* ووصف فيها المسرحية بأنها حدوده المغزى منها هو تحلير السيدات من فقد مناديلهم في « الغسيل » حيث أن من شأن ذلك أن يعرضهن للقتل !

أنظر أيضا مقدمة M.R. Ridley في طبعه Arden للمسرحية ص XIV .

٦ - Thomas Heywood, *A Woman Killed with Kindness*, ed. by R.W. Van Fossan, London, 1970.

William Painter, *The Palace of Pleasure*, ed. J. Jacobs, 3 Vols. 1890).

٧ - أنظر

٦ - الملك لير : بين التراجيديا والعبث والسياسة :

١ - قدمت الفرقة عرضين على مسرح الجمهورية في أوائل نوفمبر ٥ ، ٦ على مسرح الجمهورية بالقاهرة ثم عرضا على مسرح سيد درويش بالإسكندرية . ومن أشهر العروض التي قدمت هذه الفرقة من قبل مسرحية الإنسان الطيب لبريخت وفويتسك لجورج بوكتر وهاملت والمعاصفة ودقة بدقه لشكسبير .

٢ - في حديث مع مخرجة الفرقة أخبرتنا أن لير في العروض التي تقدمها الفرقة في أوروبا يظهر على المسرح عاريا تماما حتى دون ثيابه الداخلية لأنها ترى أن العري في هذه الحالة يندم رؤيتها للنص إذ يصور كيف تجرد لير تجردا كاملا من كل ما يربطه بالحضارة الإنسانية . ولكنها اضطرت في مصر أن تجعله يرتدى الملابس الداخلية حفاظاً على شعور الجمهور وحتى لا يصبح عري الممثل هو بؤرة الإهتمام الوحيدة .

٣ - الطبعة المشار إليها للمسرحية هي طبعة Arden (أردن) التي أعدها وقدم لها (Kenneth Muir) كينيث ميور .

٤ - أنظر :

D. Nichol Smith, *Shakespeare in the Eighteenth Century*, London, 1928.

في صفحات ٢٠ الى ٢٥ يقدم المؤلف في هذا الكتاب رسداً للتغيرات التي أدخلها المسرحيون على نص الملك لير في الفترة من ١٦٨١ الى ١٨٢٣ .

٥ - أنظر :

Jan Kott, *Shakespeare our Contemporary*, London, 1964, PP. 101-138.

٧ - تراجيديا الانتقام : هامليت وجنون العالم :

١ - أنظر :

W. Eblsch and L.L. Schucking, *Shakespeare Bibliography*, Oxford 1931.

٢ - أنظر :

R. Mander and J. Mitchenson, *Hamlet Through The Ages*, New York, 1952.

٣ - كل المقطعات التي ترد من مسرحيات شكسبير وغيره من المؤلفين في سياق هذا الكتاب من ترجمة المؤلف .

٤ - ترتبط مدينة ويتبيرج بشوكة الاصلاح الديني أو الثورة البروسانتية التي حمل لوايها مارتن لوثر ، ففي هذه المدينة علق مارتن لوثر حججه الخمس وتسعون على أبواب كنيسةها في ٢١ أكتوبر ١٥١٧ ، وكان للمدينة مكانة عزيزة في نفوس الطبقة المتوسطة التي دان معظم أفرادها بالدين الجديد وجعلوه أساس ثورهم الجمهورية التي ألغت النظام الملكي في إنجلترا لأول مرة عام ١٦٤٢ .

٥ - أنظر :

Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London, New, 1980, PP. 126-127.

٦ - أنظر الفصل الأول والثاني في كتاب :

Farouk Abdel Wahab Mustafa, *Drama as Metaphor, Varieties of Theatrical Experience*, GEBO, Cairo, 1988.

٧ - أنظر :

توماس كيد ، المسألة الأسبانية ، ترجمة محمود علي مراد ، سلسلة مسرحيات عالمية ، وزارة الثقافة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

٨ - أنظر :

Jean-Paul Sartre, *Three Plays: Kean, Nekrasov, The Trojan Women*, "Introduction to the Trojan Women" Penguin Books, 1969, P. 289.

٩ - أنظر :

J.G. Frazer, *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, London, Macmillan Co. Ltd., 1963.

وأنظر أيضا :

Leo Schneiderman, *The Psychology of Myth, Folklore and Religion*, Nelson-Hall, Chicago, 1981.

١٠ - في تحليله لمسرحية هامليت يقول نورمان ن . هولاند أن شكسبير قد ترجم فكرة المسرحية الرئيسية وهي تمزق الانسان بين الفكر والفعل الى حيلة درامية هي إحاطة الشخصية الرئيسية بمجموعة من الشخصيات تمكس كل واحدة جانباً من جوانبها وأسمى هذه الشخصيات العاكسة أو reflectors أو character splits ، ويصف هولاند بناء المسرحية بأنه يتكون من موجتين : الموجة الأولى تمثل الفكر والثانية تمثل الفعل ، ولا تلبث موجة الفعل أن توتد لتغطي على الموجة الأولى وتفسدها . ورغم اختلافي مع هولاند في تفسيره العام للمسرحية إلا أن بعض ملحوظاته قد ساعدت على إضاءة بنية النص الهاملي أمامي والممتنى العديد من الأفكار .

أنظر :

Norman N. Holland, *The Shakespearean Imagination, A Critical Introduction*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1964, P. 163.

١١ - أنظر :

Anne Richter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, Penguin Books, 1967, P. 142.

١٢ - أنظر :

Bernard Lott, ed., *Hamlet*, Longman, 1968, P 186.

Norman-N. Holland, Op.Cit., P. 170.

مايكل ريفايتر ، « سيميوطيقا الشعر : دلالة القصيدة » ، ترجمة فريال غزولي في كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، إشراف سيزا قاسم وآخرون ، دار إلياس المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٢٣٢ .

٨ - التاريخ يدخل المسرح :

١ - في مقاله دفاع عن الشعر (١٥٩٤) يقدم لنا سير فيليب سيدن صورة واضحة لهذه الحملة المعادية للمسرح ويتصدى لنفى حجج رجال الدين ومن هذا حلوهم . وقد كان رجال المسرح آنذاك على وعى كبير بهذه الحملة المعادية إذ نجد شكسبير يضمن مسرحياته العديد من الإشارات الساخرة إلى المتطهرين وخاصة في مسرحية الليلة الثانية عشر التي يسخر فيها منهم في شخصية « ملفوليو » .

٢ - حول صورة التاريخ في مسرحيات شكسبير أنظر :

Jan Kott, Shakespeare Our Contemporary, Methuen, London, PP. 1-48.

٩ - الدراما البطولية :

١ - أنظر :

درايدن والشعر المسرحي ، ترجمة محمد عنال ، مراجعة وتقديم د . مجدى وهب ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٨٢ .

٢ - أنظر :

Gamini Salgado, English Drama: A Critical Introduction, Edward Arnold, London, 1980, P. 139.

٣ - أنظر هاملت ، الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، السطور ١ - ٣٣ ، طبعه New Swan ، ١٩٦٨ ،

أنظر أيضا :

Ronald Watkins, On Producing Shakespeare, The Citadel Press, New York, 1965, Chapter 4.

١٠ - أنطونيوكليوباتره بين درايدن وشكسبير :

١ - أنظر :

Richard B. Sewall, The Vision of Tsagedy, Yale University press, 1980, Chapter I.

وأنظر أيضا :

George Steiner, The Death of Tragedy, Faber and Faber, London, Boston, 1978, Chapter I.

١١ - كوميديا السلوك في عصر عودة الملكية :

١ - يرى بعض النقاد أن (شيرلى) هو أقرب كتاب عصر ما قبل عودة الملكية الى روح واسلوب كوميديا السلوك وذلك لانه تناول سلوكيات الطبقة الأرستقراطية كما فعل معظم كتاب كوميديا السلوك ، ولكن شيرلى لا يحتفل بهذه السلوكيات كما فعل معظم كتاب كوميديا السلوك بل يصور - كما فعل (كونجريف) في آخر مرحلة من مراحل كوميديا السلوك - التوتر النفسى الناتج من ضرورة الالتزام بإطار سلوكى زائف قد يخلق الحقيقة والطبيعة والغريزة ، بل والأخلاق في بعض الأحيان .

”خلط والعناصر التي تقول أن العالم يتكون من أربعة
”-ياب ، ترتبط بها أربع صفات أساسية هي
ان يمثل علما صغيرا قائما بذاته (microcosm)
(macrocosm) ولهذا يحوى دم الإنسان
وهو الدم (Blood) ، والصقراء (chol-
صم الأول وهو الدم فيجمع صفات الحرارة
يشبه النار في حرارته وجفافه ، ومذاقه مر ،
قة والرطوبة ، ومثل الماء لا طعم له . وأما
يارد ومذاقه حاد حراق . وتكمن الصحة
خرف هذا الخليط ، إذ أن هيمنة أى عنصر
ل فلا يغلب إنسانا سويا .

Lilly B. Campbell, *Shakespeare's T*

فة بعض شخصياته المسرحية تشبه الى حد
يديات الرومانسية التي كتبها (تيرانس)
شل البخل ، أو الزهو ، أو الغيرة ، أو
وفة مثل الخادم الماكر ، والعجوز الغيور ،
النقاد عن تأثير (جونسون) على كوميديا
دراميا آخر في اسلوب الترميط المسرحي

K. Lynch, *The Social Mode of Resta*

Ibid., P. 58.

كونجريف) في تراث كوميديا السلوك وفي
ون (نظرة مماثلة . ولكننا رغم ذلك نجد
يقا مقربا له - نجد (ستيل) يفصل فصلا
ذا كاملا من صحيفته الأدبية - *The Specta-*
نان يؤمن أنها لا تنتمي الى نفس الاتجاه .
يديث (يميز بين أعمال (كونجريف) التي
لواقع .

Samuel Johnson, *Lives of the Poets*,

K. Lynch, "Introduction", *A Cong*
1965, PP. 11-12

(John

Born to myself, I like myself alone,
And must Conclude my Judgement,

For Cou'd my sense be nought, how Should I Know
Whether another Man's were good or no.
If then I'm happy, what does it advance
Whether to Merit due, or Arrogance ?
Oh, but the world will take offence thereby!
Why then, the world shall Suffer for't not I.

وقد وردت في .

Guy Montgomery, "The Challenge of Restoration Comedy", *University of California Publications in English*, I. University of California Press, 1929, PP. 133-51

٧ - أنظر :

Bonamy Dobree, "Congreve", *Restoration Comedy*, Oxford University Press, 1924, PP. 121-50.

أنظر أيضا :

Clifford Leech, "Congreve and the Century's End", *Philosophical Quarterly*, XLI, 1926, PP. 275-93.

وقد قدس الجليلين بغير كل من (تويريه) و(ويتش) عن هذه الفكرة ويؤكدها .

٨ - أنظر

Lives of the Poets, II, P. 219.

١٢ - كوميديا الأخلاق والعواطف :

١ - أنظر

Jeremy Collier, *A Short View of Immorality and Profaneness of The English Stage*, London 1698.

٢ - أنظر .

Allardyce Nicoll, *Late Eighteenth Century Drama*, Cambridge Univ. Press, 1927, P. 80.

٣ - أنظر

John Harrington Smith, "Shadwell, the Ladies, and the Change in Comedy", *Modern Philology*, XLVI, 1948, PP. 22 - 23 .

٤ - ظهرت كلمة Tory الإنجليزية في القرن السابع عشر لتصف مجموعة السياسيين المحافظين الذين عارضوا إبعاد الأمير جيمس (دوق يورك) عن العرش ووراثته للحكم بعد أبيه (تشارلز الثاني) في المعركة السياسية الشهيرة إبان عامي ١٦٧٩ ، ١٦٨٠ وقد نجحت هذه المجموعة في مساعها إذاً اعتلى (جيمس) العرش وحكم البلاد في الفترة بين ١٦٨٥ - ١٦٨٨ حتى عزله البرلمان لاستبداده بالحكم وميوله الكاثوليكية المتتمة . وكلمة (توري) (Tory) مشتقة من كلمة إيرلندية هي (traidhe) وتعني الخارج على القانون ويعود أصلها إلى كلمة (toir) في العصور الوسطى وتعني مطاردة . أما كلمة (Whigs) فقد ظهرت في نفس الفترة التي سبق الإشارة إليها لتصف مجموعة السياسيين الذين وقفوا على طرف النقيض من ال Tories ودعوا إلى تقييد سلطة الملك السياسية وقد نشأ التيار الليبرالي في السياسة البريطانية منهم فيما بعد . وربما كانت كلمة (Whig) احتصاراً للإسم كانت توصف به جماعة من الثوار الاسكتلنديين في القرن السابع عشر وهو (Whiggamore) والمقطع الأول من هذه الكلمة يعي بالاسكتلندية يسوق بينما يعي المقطع الثا وهو (more أو maire) حصان - أي أن الكلمة تعني بمقطعيه سائقو الخيول

٥ - أنظر .

James Loftis, *The Politics of Drama in Augustan England*, esp. the Chapter entitled "The Political Strain in Augustan Drama", Oxford Univ. Press, 1963, PP. 154-161

Richard Peters, *Hobbes*, London, Peregrine Books, 1967.

٦ - أنظر :

٧ - ظهرت كلمة (sentiment) بمعنى شعور أو رأى في القرن السابع عشر وهى مشتقة من الكلمة اللاتينية (Sentire) أى

يشعر

Toseph Wood Krutch, *Comedy and Conscience*

٨ - أنظر :

After the Restoration; New York, Columbia Univ. press, 1924, P. 193.

٩ - أنظر :

F.T. Wood, "The Beginnings and Significance of Sentimental Comedy", *Anglia*, 55, 1931, PP. 368-392.

١٠ - أنظر :

T.S. Elliot, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932, P. 303.

١٣ - شريدان وجولد سميث والثورة على كوميديا الأخلاق والعواطف :

١ - أنظر المقدمات المتضمنة في :

The Plays of Richard Brinsley Sheridan, London, Herbert Jenkins Ltd., 1926.

وأنظر أيضا تعليقات جولد سميث المتضمنة في الطبعة التى أعدها (جون هامدن) لمسرحية تتسكن حتى تتسكن :

She Stoops to Conquer, Ed., John Hampden, London, J.M. Dent u Sons Ltd., 1926.

٢ - أنظر :

Arthur Sherbo, *English Sentimental Drama*, Michigan State Univ. Press, 1957.

٣ - أنظر :

W.F. Galloway, "The Sentimentalism of Goldsmith". *P.M.L.A.*, Vol. lviii, 1933, P. 1177-1179.

٤ - أنظر :

Ernest Bernbaum, *The Drama of Sentimentality*, Gloucester, Mass., Peter Smith, 1958.

Allardyce Nicoll, *Late Eighteenth Century Drama*, Cambridge Univ. Press, 1927.

ولنفس المؤلف السابق

British Drama, London, G.G. Harper & Co. Ltd., 1962, P. 192.

وأنظر أيضا :

F.T. Wood, "Sentimental Comedy in the Eighteenth Century", *Neophilologus*, Vol. xviii, 1933, P. 286.

و

George Henry Nettleton, *English Drama of the Restoration and Eighteenth Century*, New York, Macmillan, 1914, P. 281.

و

Frederick S. Boas, *An Introduction to Eighteenth Century Drama*, Oxford Clarendon Press, 1953, P. 336.

٥ - أنظر :

Mrs. Oliphant, *Sheridan*, London, Macmillan, 1889, P. 56

Frederick S. Boas, Op. Cit.

A. Nicoll, *Late Eighteenth Century Drama*, P. 158.

٦ - أنظر

٧ - أنظر :

Alan S. Downer, *British Drama*, New York, Appleton-Century-Crofts Inc., 1950, P. 249 ff.

وأنظر أيضا

Marvin Mudrick, "Restoration Comedy and Later", *English Stage Comedy*, ed., W.K. Wimsatt Jr., New York, Columbia Univ. Press, 1955, P. 115.

٨ - أنظر :

Alan S. Downer, *Op.Cit.*, P. 251

George Henry Nettleton, *Op.Cit.*, P. 286.

P. Fijn Von Draat, "Sheridan's Rivals and Ben Jonson's *Every Man in His Humour*", *Nineteenth-Century Studies*, Vol. xviii, 1933, P. 46.

٩ - أنظر :

Kathleen M. Lynch, *The Social Mode of Restoration Comedy*, London, Frank Cass and Co. Ltd., 1967:

١٠ - أنظر :

Bonamy Dobree, *Restoration Comedy*, Oxford at the Clarendon Press, 1924, P. 39.

وأنظر أيضا

Joseph Wood Krutch, *Op.Cit.*, P. 2.

١١ - أنظر :

L.C. Knight *Explorations*, London, Peregrine Books, 1964, P. 102.

١٢ - أنظر :

Gamini Salgado, "Introduction", *Three Restoration Plays*, London, Penguin, 1968, P. 21.

١٣ - أنظر :

Richard Peters, *Mobbes*, London, Peregrine Books, 1967, PP. 78, 143, 158.

١٤ - أنظر :

L.C. Knight, *Op. Cit.*, P. 169.

١٥ - أنظر :

Charles Lamb, *Works*, ed., E.V Lucas, iv; Ella, "On the Artificial Comedy of the Last Century", P. 143.

وأنظر أيضا

Bonamy Dobree, *Op. Cit.*, P. 172.

١٦ - أنظر :

L.C. Knight, *Op. Cit.*, PP. 166-177.

١٧ - أنظر :

Krutch, *Op.Cit.*, P. 193.

١٨ - أنظر :

Allardyce Nicoll, *A History of Early Eighteenth Century Drama*, Cambridge Univ. Press, 1926, P. 180,

وأيضا

Nettleton, *Op.Cit.*, P. 155.

Krutch, *Op.Cit.*, P. 193.

١٩ - أنظر

Nicoll, *Early Eighteenth Century Drama*, P. 180.

٢٠ - أنظر

Nettleton, Op.Cit., P. 155.

٢١ - أنظر

Downer, Op.Cit., P. 240

٢٢ - أنظر

Bernbaum, Op.Cit., P. 136.

٢٣ - أنظر

F.W. Bateson, *English Comic*

٢٤ - أنظر

Drama, 1700-1750, Oxford, Clarendon Press, 1929, P. 7.

٢٥ - أنظر :

Robert R. Reed, Tr., "Ben Jonson's Pioneering in Sentimental Comedy," *Notes and Queries*, Vol. cxcv, 1950, PP. 272-273.

٢٦ - أنظر

F.T. Wood, Op.Cit., PP. 378-379.

٢٧ - أنظر :

Arthur Sherbo, Op.Cit., P. 81.

٢٨ - أنظر

W. Oxberry, ed., "Prefatory Remarks", *The Deserter*, London, the Oxberry Edition, 1820.

٢٩ - في الإهداء الذي كتبه (ستيل) (Steele) لمسرحيته *The Lying Lover* يؤكد المؤلف التزامه بـ البساطة التي يقوم على الإقصاء المتعمد حين يقول عن المسرحية :

"The design of it is to banish out of conversation all entertainment which does not proceed from Simplicity of mind"

وفي إهداء ومقدمة مسرحيته *The Conscious Lovers* يؤكد المؤلف إصراره على تجنب كل ما من شأنه أن يتعارض مع نظريته الأخلاقية . كذلك يضمن (كولي سير) (Colley Cibber) افتتاحية مسرحيته *Careless Husband* نائمة طويلة بالمحظورات الأخلاقية التي يجب على كل مؤلف تجنبها . ويدرك القارئ من الإفتتاحيات العديدة ، والمقدمات التي أرفقها مؤلفو هذه الفترة بكميدياتهم الأخلاقية النظرة الضيقة المسبقة التي التزم بها الكتاب في تناول التجربة الإنسانية .

٣٠ - أنظر :

D.S. Savage, *The Personal Element*, London, George Routledge, and Sons Ltd., 1944, PP. 16-19, 28.

أنظر أيضا

A.R. Humphreys, *The Augustan World*, London, Methuen & Co. Ltd., 1954, P. 19

ويؤكد (همفريز) في هذا الكتاب زيف السطح البراق الذي عسكه أدب تلك الفترة واختلافه العميق عن الصراعات المبررة التي كانت تدور في أعماق المجتمع آنذاك .

أنظر أيضا

Basil Willey, *Eighteenth-Century Background*, London, Peregrine Books, 1965. P. 134.

Basil Willey, *Ibid.*, P. 64.

٣١ - أنظر

٣٢ - أنظر

Wyllie Sypher, "Aesthetic of Revolution: The Marxist Melodrama", *The Kenyon Review*, Vol. x, No., 3, Summer, 1948, PP. 431-432.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٠ / ٢٢٣٧

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٢٣٨٢ - x

هذا الكتاب

.. جولة مبتكرة في ربوع المسرح الانجليزي ، تلقي
الضوء على معالمها الرئيسية ، وتشجع القارئ على
زيارتها المرة بعد المرة ..

ويركز الكتاب على أهم التيارات والنصوص المسرحية
فيتناولها بالتحليل الفني والفكري . ويعتبر مرجعاً
لا غنى عنه لدارس المسرح في مصر والعالم العربي
والمؤلفة هي الدكتورة نهاد صليحة أستاذة الدراما
والنقد في المعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون
بالقاهرة — وهي ناقدة وكاتبة معروفة .